CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 375
SEPTIEMBRE 1981

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

ISSN: 0011-250 X

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

Subdirector

FELIX GRANDE

375

DIRECCION, ADMINISTRACION

Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 375 (SEPTIEMBRE 1981)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: Edgar Avila

ARTE Y PENSAMIENTO

EL HUMANISMO ESPAÑOL FRENTE A AMERICA

Desde el principio, los grandes descubrimientos despertaron el interés de los humanistas. Este fue el caso, por ejemplo, de Pedro Mártir de Anglería que ocupaba en la corte de los Reyes Católicos un excelente puesto de observación y que supo captar con entusiasmo lo que significaron las expediciones de Colón y las primeras conquistas (1). Menos conocido en este aspecto es el maestro Hernán Pérez de Oliva a quien se debe la segunda crónica redactada en castellano después del *Sumario* de Oviedo sobre el descubrimiento y la conquista de las Indias. Esta obra y otros escritos del mismo autor referentes a este tema merecen sin embargo un comentario, por ser, como he dicho, una de las primeras reacciones del humanismo español frente a América.

Natural de Córdoba, Pérez de Oliva estudió en Salamanca, Alcalá, París, Roma. Regresó a España en 1524; llegó a ser rector de Salamanca, pero no logró obtener la cátedra de filosofía moral que le interesaba y tuvo que contentarse con la de teología nominalista. Murió en 1531 (2). Pérez de Oliva poseía conocimientos muy varios y extensos: sabía de matemáticas, geometría, cosmografía, arquitec-

---

(1) *Además del Epistolario, que contiene cuarenta y tres cartas dedicadas a las Indias*, Anglería compuso unas *Décadas de orbe novo* (parece haber sido el primero en emplear el concepto de Nuevo mundo) cuya primera edición completa fue impresa en Alcalá, en 1530, pero que ya antes era conocida por fragmentos y que merecieron un juicio elogioso por parte de Las Casas: «Cerca destas primeras cosas, a ninguno se debe dar más fe que a Pedro Mártir, que escribió en latín sus *Décadas*, estando en aquellos tiempos en Castilla, porque lo que en ellas dijo tocante a los principios fue con diligencia del mismo *Almirante, descubridor primero*, a quien habló *muchas* veces, y *de* los *que fueron en* su compañía inquirido y de los demás que aquellos viajes a los principios hicieron.» (*Historia de las Indias*, Ed. A. Millares Carlo, 2.ª ed., México-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1965, tomo I, p. 21.)

(2) Sobre Hernán Pérez de Oliva, v. M. Menéndez Pelayo: «El maestro Fernán Pérez de Oliva», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, tomo II, pp. 39-58 (tomo VII de las *Obras completas)*, Santander, 1941; Ricardo Espinosa Maeso: «El maestro Fernán Pérez de Oliva en Salamanca», en *Boletín de la Real Academia española*, tomo XIII, 1926, pp. 433-473 y 572-590; William Atkinson: «Hernán Pérez de Oliva. A biographical and critical study», en *Revue hispanique*, tomo LXXI, 1927, pp. 309-482, y el estudio preliminar de José Juan Arrom a su edición de la *Historia de la invención de las Yndias*, Bogotá, 1965 (publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XX).

tura, perspectiva, filosofía, teología... Se interesaba además por todo lo que acontecía en el mundo; gustaba de «considerar las costumbres y las industrias y las disciplinas»; «mar, tierra y cortes y estudios y muy diversos estados he conocido y mezclándome con ellos», decía (3). Sus obras, entre las cuales destaca su famoso *Diálogo sobre la dignidad del hombre,* fueron publicadas en 1586 por su sobrino Ambrosio de Morales (4), pero aquella edición no contenía la crónica americana que por lo visto debió perderse hacia 1550 y sólo llegó a conocerse en nuestro siglo.

Hernán Pérez de Oliva conoció en Sevilla, en 1525, a Fernando Colón, hijo del Almirante (5). Por las mismas fechas, estaba pensando en escribir una crónica sobre las Indias cuyo manuscrito entregó al mismo Fernando Colón en 1528 (6). El texto desaparece hasta el siglo XX en que vuelven a encontrarse y a publicarse por primera vez dos manuscritos que constituyen a todas luces la crónica perdida. Se dan así a conocer:

— primero, un texto titulado *Algunas cosas de Hernán Cortés y México,* manuscrito de la Biblioteca de El Escorial publicado en 1927 por William Atkinson (7); se trata de una crónica de la conquista de Méjico, basada fundamentalmente en la segunda carta de relación de Cortés;

— luego, la *Historia de la Invención de las Indias,* manuscrito de de la Biblioteca de Yale, encontrado en 1943 y publicado en 1965 por José Juan Arrom. Es ésta una elaboración de la primera *Década* de Anglería.

Estos dos textos constituyen pues la crónica escrita por el maestro Oliva; permiten observar las reacciones de uno de los mejores humanistas ante los problemas planteados por el descubrimiento y la conquista de América. Es interesante compararlos con un texto

---

(3) Son palabras del propio Hernán Pérez de Oliva sacadas del Razonamiento que hizo en Salamanca, en 1530, como opositor a la cátedra de teología (W. Atkinson: *Op. cit.).*

(4) *El Diálogo de la dignidad del hombre* ya había sido publicado aparte en 1546 por Francisco Cervantes de Salazar y traducido al italiano por Alfonso de Ulloa (Venecia, 1563) y al francés por Jerôme d'Avost (París, 1583).

(5) Le ofreció entonces un ejemplar de su traducción del *Anfitrión* de Plauto, obra en la que «se propuso demostrar (...) que el idioma español igualaba como medio de expresión artística y filosófica al latín» (J. J. Arrom: *Op. cit.,* p. 11). Hernán Pérez de Oliva ponía especial énfasis en el conocimiento de la lengua vernácula; en su Razonamiento de 1530, como opositor en la Universidad de Salamanca, insiste en ello: «Vuestras mercedes han visto si sé hablar romance, que no estimo yo por pequeña parte, en el que ha de hacer en el pueblo fruto de sus disciplinas» (W. Atkinson: *Op. cit.,* p. 341).

(6) J. J. Arrom: *Op. cit.*

(7) «Algunas cosas de Hernán Cortés y México», pp. 450 a 475 de la *Revue hispanique,* LXXI, 1927.

anterior del mismo Oliva, el razonamiento pronunciado en 1524 ante el regimiento de Córdoba, para situar las nuevas perspectivas abiertas por las Indias en el campo de la política y de la economía (8).

I. LAS INDIAS ANTE LOS HOMBRES DEL RENACIMIENTO

Desde las Azores, nos dice Oliva, Colón pasó largas horas contemplando el horizonte:

> Puesto en el fin del mundo que entonces era [aquella tierra], cobró desseo de ver qué auía en el Occidente y esperança de descubrir cosas nueuas, si fuesse allá (9).

Como lo notaba Humboldt, la codicia y el fanatismo religioso no fueron los únicos incentivos que pusieron en marcha los descubrimientos (10); motivos más desinteresados intervinieron para animar a los mejores espíritus de la época: la atracción ante el misterio, lo desconocido, lo nunca visto; la curiosidad y el deseo poderoso de descubrir *cosas nuevas*. El primer viaje no hizo sino acrecentar aquella ilusión y aquel entusiasmo:

> Colón entonces, con otros muchos ombres de autoridad (que le siguieron movidos de ver las novedades grandes que él en España auía contado) partió de España, año siguiente de la primera navegación, a mezclar el mundo y a dar a aquellas tierras estrañas forma de la nuestra (11).

Mezclar el mundo, es decir juntar el antiguo con el nuevo, dejar sentada de una vez para siempre la unidad de la tierra que viene a ser desde entonces un solo espacio mental.

Dar a aquellas tierras estrañas forma de la nuestra, o sea llevarles información de lo que era el mundo antiguo, llegar a un conocimiento recíproco de los pueblos y de los hombres.

Siguiendo y comentando a sus fuentes (Anglería, Cortés), Hernán Pérez de Oliva destaca las particularidades principales del nuevo continente: clima, aspecto físico, fauna (12), flora (13), naturaleza

---

(8) «Razonamiento que hizo el maestro Fernán Pérez de Oliva en el ayuntamiento de la ciudad de Córdoua sobre la nauegación del Río Guadalquibir», fols. 129-139 de las *Obras del maestro Fernán Pérez de Oliva*, publicadas por Ambrosio de Morales, Córdoba, 1586.

(9) *Invención*, p. 42.

(10) V. Humboldt: *Voyages dans l'Amérique équinoxiale*, II. *Tableaux de la nature et des hommes*, Introducción, selección y notas de Ch. Minguet, París, F. Maspero, 1980, p. 16.

(11) *Invención*, pp. 53-54.

(12) «Conejos de tres maneras y serpientes sin ponçoña», «aues muy diuersas, y entre ellas gran multitud de papagayos y maneras muchas dellos. Auía ansares y tórtolas, ánades, palomas y otras muchas» *(Ibid.*, p. 49).

(13) «Auía árboles muchos, pero ningunos semejantes a los nuestros, sino pinos y palmas altíssimas» *(Ibid.)*.

de la tierra, de singular fertilidad (14), etc. Anota con evidente interés todas aquellas novedades, pero al fin y al cabo se desprende de la descripción un profundo sentido de la relatividad: la naturaleza es diferente en uno y otro continente, con paisajes, animales y plantas distintas, pero fundamentalmente la misma, como lo prueba el hecho de que las semillas y los animales llevados de España se adapten a las nuevas condiciones de clima y terreno. Se trata del mismo universo, de la misma naturaleza, dentro de la variedad de las especies. Al buen humanista que era el maestro Oliva no se le ocurre en ningún momento la idea de echar mano de las autoridades ni de las fuentes clásicas, de los tratados antiguos de geografía que tanta difusión tuvieron durante toda la Edad Media. Desde el principio se impone la primacía de los hechos y de la experiencia, sobre los libros y los textos; lo que cuenta es lo que han visto los hombres que viajaron por aquellas tierras extrañas.

No menor interés despiertan las gentes que viven en las islas descubiertas por Colón y sus compañeros o por Cortés en Méjico. Llama la atención en el segundo caso el grado de desarrollo alcanzado: «muchas cibdades nobles», con calles bien trazadas, puentes o canales para las comunicaciones en la laguna, templos numerosos y suntuosos, mercados, cementerios... La sociedad queda organizada y rigurosamente jerarquizada: a la cabeza, Montezuma, que muestra bien en su atuendo y su modo de comportarse la gran riqueza y la autoridad que tiene sobre los nobles que le rodean y el pueblo que le sirve; señores, sacerdotes, artesanos, etc. (15). Chocan los sacrificios humanos que el maestro Oliva parece achacar a la ignorancia más que a un temperamento bárbaro. Así se puede entender la frase con que concluye la descripción de Méjico y el retrato de Montezuma: «Ninguna cosa tenía él ni sus familiares que deuiesen desear sino la salud del alma» (16).

Los indios del Caribe con quienes chocan Colón y sus compañeros viven en condiciones mucho menos desarrolladas. Muy pronto aparecen dos grupos distintos: los pacíficos taínos y los feroces caribes. Los primeros son «simples gentes» (17), con una organiza-

---

(14) En la segunda expedición, Colón se llevó «todas las simientes de yeruas, plantas y animales que nosotros más usamos, para que en aquella tierra estraña se multipli cassen» (*ibid.*, p. 53). Dichas simientes sembraron los descubridores en La Española, «lo cual hazían con mucha esperança, porque veyan la yerua que muy alta segauan, en pocos días tornar a la mesma grandeza; y no fueron engañados, porque después que sembraron, passados diez y seys días, ouieron ortaliza sazonada como ráuanos, lechugas, coles y otras yeruas semejantes. Y las otras cosas frutificauan a comparación desto: melones, calabaças, pepinos y cohombros vuieron maduro treynta y seys días después que vertieron sus simientes y mejores que hasta entonces auían visto» (*ibid.*, p. 67).

(15) *Algunas cosas*, pp. 460-463.

(16) *Ibid.*, p. 463.

(17) *Invención*, p. 47.

ción social muy pobre. Tienen una religión y una cosmogonía peculiar (18), reyes que los gobiernan, pero se nota «en sus costumbres poca corrección y disciplina y mucha mansedumbre. Todos a ocio acostumbrados y a deleytes de la vida (...). Letras ningunas tenían y por leyes guardauan sola la costumbre» (19). Por falta de hierro, tienen pocas artes aunque son capaces de hacer «cosas de madera admirables» (20). Añade el maestro Oliva que la falta de carne «hizo caer a mucha de aquella gente en vicio de comer ombres» (21); parece confundirse con los caribes, pero así y todo conviene apuntar que nuestro autor procura dar del fenómeno del canibalismo una interpretación racional: el hambre, como en este caso, o la venganza, como cuando, refiriéndose a los mismos taínos, nos dice que si alguna vez salen vencedores en su lucha con sus enemigos caribes, «toman dellos conforme vengança a la injuria que reciben: mátanlos vno a vno y cómenlos, siendo los otros presentes, porque en vida vean lo que dellos ha de ser después de muertos». Concluye Oliva: «Assí todas aquellas gentes (...) o por hambre o por vengança no aborrecen la carne humana» (22). Los mismos caribes, tan feroces, por otra parte, no parecen carecer completamente de sentido moral: «aunque eran codiciosos de la carne humana, no comían las mugeres: tanta es poderosa la ley de natura que encomienda las mugeres en el amparo de los varones» (23).

Las gentes que viven en el nuevo hemisferio parecen pues distintas de los españoles en su religión, su organización política y social, sus costumbres y modos de vida, pero no constituyen un género aparte, totalmente diferente; son hombres como los demás, incluso los más feroces de ellos, como son los caribes. Hernán Pérez de Oliva no formula contra ellos ningún juicio despectivo. A uno y otro lado del Atlántico el mundo es uno, la humanidad es una. Los descubrimientos han permitido *mezclar el mundo*, es decir, concluir a su profunda unidad, a pesar de las distinciones de raza, de costumbres o de religión. La misma observación puede hacerse a partir del comportamiento de los españoles que no siempre aparecen como parangones de humanidad.

Hernán Pérez de Oliva, en efecto, no abriga ninguna ilusión sobre la mentalidad y las motivaciones de los compañeros de Colón. Los mueve la codicia del oro, la sed de la avaricia, que se convierte

---

(18) *Ibid.*, pp. 111-126.
(19) *Ibid.*, p. 48.
(20) *Ibid.*
(21) *Ibid.*, pp. 49-50.
(22) *Ibid.*, pp. 59-60.
(23) *Ibid.*, p. 50.

en verdadera rabia y será causa de la destrucción de las poblaciones primitivas (24). La autoridad de los jefes permite algún tanto mantener estos instintos dentro de ciertos cauces. Faltando o aflojando dicha autoridad, la codicia y la barbarie no conocen límites, trátese de indios o de españoles. Esto es lo que ocurre con los compañeros que Colón dejó en La Española en su primer viaje: «Con la libertad en que les dexaron y menosprecio de aquellas gentes, se auían corrompido de cuantos vicios allí podían usar, contando que rouaban las casas, que les forçauan en su presencia las mujeres, que les dezían siempre palabras feas y, con amenazas de muerte, les mandauan cosas que eran duras de obedecer. Por lo qual, ayuntados todos los [indios] de aquella comarca los mataron, queriendo más ponerse al peligro de a la vengança que a la costumbre de sus injurias» (25). Este es el relato que hacen los indios a Colón. Leemos en otro lugar: «alguna de la gente que el Almirante de España lleuó, viéndose sueltos del temor de las leyes (...) emplearon su poderío todo en cumplimiento de sus vicios, matando, robando y forçando por toda la tierra, con tanta perseuerancia y crecimiento de maldad que los moradores de la ysla, desesperados ya de todos los plazeres de la vida, otro desseo no tenían sino de morir vengados» (26).

Así explica también el maestro Oliva los desmanes de Roldán Ximénez (el Francisco Roldán de Las Casas) y de sus compañeros en La Española, después de rebelarse contra el adelantado nombrado por Colón: «Ya del todo essentos y libres de miedo (como los leones que de prisión se sueltan emplean la rauia que atados cobraron), assí ellos mostrauan cuánto poderío tiene la maldad de los ombres suelta de las leyes» (27), matando el tiempo en divertimientos bárbaros: «en sus passatiempos vsauan prouar sus fuerças en cortar de vn golpe la cabeça al ombre de la tierra que más cercano hallaran» (28).

La necesidad es la que mueve a los hombres a vivir en comunidad, a someterse a leyes morales y políticas sin las cuales quedan «poco diferentes de los brutos animales» (29). «Si el hombre se tiempla con las leyes de virtud, no hay cosa más amable; mas si se destiem-

(24) «Desta manera aquellas simples gentes mostraron abundancia de oro tanta, que la sed de la auaricia tornaron en rauia que después los destruyó» (*Ibid.*, p. 47). «Assí crecía en todos la codicia de manifestar aquellas tierras, cual era menester para que menospreciassen los muchos trabajos que en tal empresa auían de padecer» (*Ibid.*, p. 66). Al explorar Colón La Española se encontró con dos montes que dificultaban la marcha: «Pero, ¿qué montes aurá que estoruen a los que van a buscar oro?» (*Ibid.*, p. 69).

(25) *Ibid.*, p. 64.

(26) *Ibid.*, p. 81.

(27) *Ibid.*, p. 105.

(28) *Ibid.*, p. 106.

(29) *Diálogo de la dignidad del hombre*, BAE, LXV, pp. 392 *b* y 394 *a*.

pla con los vicios es aborrecible» (30). Estas sentencias sacadas del *Diálogo de la dignidad del hombre* del mismo Pérez de Oliva nos dan la clave de la posición del autor ante los problemas planteados por la conquista. La distribución entre buenos y malos, no coincide con la distinción entre españoles e indios. Lo mismo ocurre siempre que los hombres, europeos o no, se entregan a sus instintos sin el freno de las leyes morales o políticas; caen en la bestialidad y el salvajismo.

No hay en Hernán Pérez de Oliva ninguna idealización del indio sino una justa estimación de la naturaleza humana: los indios no están dispuestos a soportar las *injurias*, es decir la injusticia, la violencia desenfrenada; antes prefieren morir. Estos son los sentimientos que el maestro Oliva presta al cacique Guarionexio cuando éste va a buscar amparo y protección cerca de otro cacique, Mayobanexio:

> Forçado de las ynjurias yntolerables con que nuestra ysla destruyen estas gentes nueuas, he escogido por mejor fortuna ser pobre en tu reyno que rico en el mío. Yo con ellos he probado guerra y paz, rigor y mansedumbre, ruegos y amenazas, consentimiento y defensa, y en ninguna cosa hallé manera de poder perseuerar. Ven mi reyno lleno de gemidos y lágrimas, ven ensuzlada la onestidad de las mugeres y vertida la sangre de los ynocentes, ven los niños perecer de hambre y, siendo ellos la causa, de ninguna cosa tienen arrepentimiento ni compasión. No creo que son más crueles los caribes, pues la muerte que dellos tememos en estotros la desseamos. Agora, pues, mucho te ruego que tu bondad me sea puerto do pueda reposar salido de tantas tempestades, que la fortuna que a mí me aflige, a tí te onrará, pues por ella te dirán amparo de los otros reyes (31).

Y Mayobanexio corresponde a la confianza que se le hace; se pone al lado de la justicia contra los malos, en este caso los españoles; se niega a entregar a su huésped, a riesgo de perder su estado y su vida, para conservar la honra y la dignidad:

---

(30) *Ibid.*, p. 393 *b*.

(31) *Invención*, p. 104: «Forçado de las ynjurias yntolerables con que nuestra ysla destruyen estas gentes nueuas, he escogido por mejor fortuna ser pobre en tu reyno que rico en el mío. Yo con ellos he probado guerra y paz, rigor y mansedumbre, ruegos y amenazas, consentimiento y defensa, y en ninguna cosa hallé manera de poder perseuerar. Ven mi reyno lleno de gemidos y lágrimas, ven ensuzlada la onestidad de las mugeres y vertida la sangre de los ynocentes, ven los niños perecer de hambre y, siendo ellos la causa, de ninguna cosa tiene arrepentimiento ni compassión. No creo que no son más crueles los caribes, pues la muerte que dellos tenemos en estotros la desseamos. Agora, pues, mucho te ruego que tu bondad me sea puerto do pueda reposar salido de tantas tempestades, que la fortuna que a mí me aflige, a tí te onrará, pues por ella te dirán amparo de los otros reyes.»

Después que yo recebí en mi amparo a Guarionexio, he determinado de fenecer con él, porque para darlo no ay otra causa sino couardía, y para defenderlo me obliga su virtud (...) Qué dirán de mí que en mi confianza se pierden mis amigos y en mi casa no ay fe ni lealtad, do los huéspedes que bien recebimos despedimos entregados a sus enemigos. Assí que no penseys que demaudan a Guarionexio, sino la onra de vuestro rey (32).

Ni idealización del indio, ni censura de los españoles en su conjunto. Hernán Pérez de Oliva, al mismo tiempo que condena las barbaridades de los primeros conquistadores, ensalza con entusiasmo la figura de los héroes, Colón y Cortés.

Colón está presentado como «ombre de alto ánimo, escogido de Dios» (33) para la gran empresa a él reservada. El sabe convencer a los reyes y a sus compañeros que, de esta forma, «partieron (...) con mayor confianza que tuvo Ercules y dexando atrás los fines que él puso» (34). Fe en su misión, audacia, perseverancia a pesar de todas las trabas y de todas las dificultades, así nos presenta el maestro Oliva al almirante:

Porque los grandes propósitos, para alcançar su fin, menester han perseuerancia, según que han de passar por muchas dificultades, Colón (...) no desamparaua su requesta, antes tanto más ahincaua cuanto tenía más estornos, menospreciando las couardías de viles ombres, que le amenazaban con peligro, y las opiniones de rudos, que le ponían ympedimentos, y el escarnio de muchos, que lo tenían por vano (35).

Lo mismo cabe decir de Hernán Cortes. El fragmento dedicado por Oliva a la conquista de Méjico empieza así:

La gran fama de la prouincia de Culua encendía el coraçon de Hernán Cortés en voluntad de cosas maiores, viendo que auía hallado materia de manifestar su virtud; y aunque la poca compañía y esperança de socorro le amonestauan dilación, el ardiente deseo de las grandes cosas que auía oído y la confiança que con muchas victorias auía ganado no la sufrían. Los que le representauan el gran señorío de Muteczuma para templarlo ceuauan su fuego, y los que le amenazauan con peligros le ponían codicia de emplear en ello su esfuerço (36).

---

(32) *Ibíd.*, pp. 108-109.

(33) *Ibíd.*, p. 41.

(34) *Ibíd.*, pp. 43-44. La misma idea se encuentra más tarde en la *Jerusalén libertada* del Tasso: «Hércules «non oso di tentar l'alto Océano» (XV, 25).

(35) *Ibíd.*, pp. 42-43.

(36) *Algunas cosas*, p. 450.

Voluntad de cosas mayores, manifestar su virtud, esfuerzo, sentimientos a los cuales conviene añadir la prudencia, la industria y sobre todo la preocupación por la fama, dotes que acaban por reconocer los mismos enemigos. La conquista de Méjico fue obra de inteligencia y no de la fuerza bruta, mejor dicho de la fuerza puesta al servicio de la inteligencia: «el poderío que los nuestros auían alcançado *con armas y consejo»* (37), leemos en la obra de Pérez de Oliva. Así fue cómo pudo vencer Cortés las huestes numerosas de sus enemigos, a fuerza de perseverancia y reflexión porque «valen más la fortaleza que la muchedumbre» (38). «En la fortuna no ai reposo» (39); de ahí la extraordinaria prudencia del conquistador durante toda la empresa y su audacia no menos extraordinaria, ya que tenía «de la vida poco cuidado, de la honra mucho» (40). La victoria fue el premio de todas aquellas dotes, como lo reconocen los embajadores de Montezuma: «Sola tu fama ha hecho lo que no pudieron las armas de muchas gentes (...) Antes de acometer ganaste victoria» (41).

Hernán Pérez de Oliva no pretende escribir una crónica completa de la conquista; no parece haberse preocupado mucho por reunir materiales; sus fuentes son escasas: Mártir de Anglería y la segunda carta de relación de Cortés. Pero supo ver lo que los hechos tenían de insólito y de característico. Lo que me interesa es destacar el concepto que un humanista podía formarse de los acontecimientos que acababan de producirse. Lo que notamos, pues, en este caso, es entusiasmo ante los descubrimientos, gran curiosidad por las tierras, las cosas y los hombres de las Indias, todo ello puesto en relación con el viejo continente, y sobre todo una exaltación indudable de los hombres que llevaron a cabo tales empresas, Colón y Cortés, muy superiores a los simples marineros y conquistadores que les acompañaron. Los españoles aparecen codiciosos, brutales, crueles; en cambio, los jefes, verdaderos héroes del Renacimiento, están vistos como ansiosos de realizar algo grande y memorable, llevados por una ambición personal muy elevada que en ningún momento

---

(37) *Ibid.*, p. 467.

(38) *Ibid.*, p. 452. En la misma página leemos: «El capitán, que temía más las traiciones que confiaua en palabras, tanto despertaua más quanto más los enemigos procurauan de quitarle el cuidado.»

(39) «Cortés, viendo el gran poderío de Muteczuma, procuraua con prudencia conseruarse do el esfuerço lo auía lleuado; mas, porque en la fortuna no ai reposo, preuiendo a la mudança que podía hazer, mandó a los artífices poner en el agua quatro bergantines bien proueídos para qualquier uso que fuesen menester» *(Algunas cosas,* p. 463).

(40) *Ibid.*, pp. 474-475.

(41) *Ibid.*, p. 454.

Hernán Pérez de Oliva asimila a la codicia y a los instintos vulgares de sus compañeros (42).

Conviene resaltar además el tono profundamente natural empleado por Oliva que dista mucho de las hipérboles, de las discusiones eruditas o seudofilosóficas que se encuentran en tantos otros autores que han tratado, en aquella época, el tema americano. Ninguna referencia se hace a lo fantástico; en sus escritos no hallamos monstruos, ni mitos, ni prodigios, ni nada maravilloso: la naturaleza tiene sus variedades, pero es la misma en todas partes. Tampoco leemos consideraciones sobre la edad de oro y el buen salvaje, como las hay en una de sus fuentes, las *Décadas* de Anglería. Quizá el humanismo, en su aspecto más revolucionario, sea eso: ver las cosas como son, sin retórica, sin alarde de erudición falsa, sin dogmatismo, sino todo lo contrario: con toda naturalidad.

II. ESPAÑA FRENTE A LAS INDIAS

Los descubrimientos abren para España unas perspectivas prometedoras. Esta es la idea que desarrolla el maestro Hernán Pérez de Oliva en el razonamiento que pronunció, en 1524, en el regimiento de su ciudad natal, Córdoba. Magallanes y sus compañeros acaban de dar la vuelta al mundo y ahora queda bien patente la situación excepcional de España: «Antes, ocupáuamos el fin del mundo y agora estamos en el medio con mudança de fortuna qual nunca otra se vido» (43). Los españoles han emprendido lo que Hércules no se atrevió a hacer: navegar hacia el occidente, lanzándose por el Océano. Están conquistando más allá de los mares «tierras y gentes sin fin, que de nosotros tomaran religión, leyes y lengua» (44). Desde ahora, el «peso del mundo y la conversación de las gentes» se sitúan en España (45). El señorío del mundo empezó en Oriente; pasó suce-

(42) Aquel culto a los héroes, aquella exaltación del individuo que se afana en realizar algo grande y digno de recuerdo y que para ello es capaz de acudir a todos los medios, incluso los más violentos e inmorales, recuerdan las características que, según Burckhardt, dan la tónica general del Renacimiento; v. *La civilisation de la Renaissance en Italie*, París, Ed. Gonthier, 1958, t. 1, p. 117. Aquellas características coinciden también con la famosa *virtu* de los italianos: «Terme difficile à définir (...) Elle signifie surtout la volonté de créer son destin, l'esprit d'entreprise, l'audace calculée, une intelligence aiguisée. Elle n'exclut ni la cruauté ni la ruse lorsqu'elles s'avèrent nécessaires (...), mais elle s'accompagne nécessairement de maîtrise de soi et d'une certaine grandeur d'âme» (J. Delumeau: *La civilisation de la Renaissance*, París, 1967, p. 378). Se habrá notado cómo, al hablar de Cortés, Hernán Pérez de Oliva emplea la palabra *virtud* en un sentido nada común en español pero que parece la traducción exacta de la *virtu* italiana: «Viendo que había materia de manifestar su virtud...» (*Algunas cosas*, p. 450).

(43) «Razonamiento... en el ayuntamiento... de Córdoba», *op. cit.*, p. 134 *a*.

(44) *Ibid.*

(45) *Ibid.*

sivamente a Asia, a los persas y caldeos, luego a Egipto, Grecia, Italia, Francia. «Agora, de grado en grado, viniendo al occidente, pareció en España» y ya no pasará de allí, puesto que lo ataja el mar. Ha llegado la hora de España, «la gran fortuna de España que viene» (46).

Hernán Pérez de Oliva se muestra orgulloso, como buen español, ante aquellas circunstancias, pero como natural y ciudadano de Córdoba (47) quiere que su patria chica aproveche la oportunidad para desarrollar su comercio e industria. Córdoba posee ventajas conocidas: «sierra, llanura y río. La sierra da vino, azeyte, leña y caça y frutas y aguas. La llanura da lanas, carne y pan en tanta abundancia que falta gente y sobra tierra» (48). Y Dios ha puesto entre la sierra y la llanura el río para que lo que sobre se pueda llevar fácilmente a otras partes (49). Todo consiste pues en convertir el Guadalquivir en río navegable. Esta es la propuesta que presenta el maestro Oliva a los regidores: «Vosotros, pues, señores, aparejaos ya a la gran fortuna de España que viene. Hazed vuestro río nauegable y abrireys camino por don vays a ser participantes della y por donde venga a vuestras casas gran prosperidad» (50).

En efecto, el mar y los ríos permiten la comunicación entre los hombres, el comercio, el intercambio de toda clase de productos, incluso los productos del espíritu. «Hallareys en el [mar] más prouechos q arenas» (51). Las ciudades más prósperas son las que están situadas a orillas del mar o de un río navegable: El Cairo, París, Londres, Milán, Roma, Ruan... Y Hernán Pérez de Oliva pronuncia un vibrante elogio de la navegación y del comercio: «Los navíos, cuyas velas no son lino mas son alas que Dios permitió que los hombres tuuiessen con que el mundo rodeassen» (52). La mercadería,

---

(46) *Ibíd.*, p. 134 *b*. Este tema de la sucesión de los imperios de Este, hacia Oeste era un tópico muy corriente en la Edad Media y Renacimiento. Uno de los últimos en exponerlo parece haber sido Jean Sleidan (*De quátuor summis imperiis*, 1556). Mommsen señala que ya está presente en la obra de un oscuro historiador latino que escribía entre 190 y 168 antes de Cristo (Aemilius Sura: *De annis pópuli romani*). La historia universal vendría así a distribuirse en varios imperios: asirios, medos y persas, macedonios y luego romanos. Los autores cristianos creyeron ver el mismo esquema en una visión apocalíptica del libro de Daniel (VII, 1-7): el profeta ve en sueño cuatro bestias monstruosas que salen una tras otra del mar; la tradición de los Padres de la Iglesia identificó a aquellos monstruos con los imperios sucesivos; el último y más poderosos duraría hasta el fin del mundo. V. G. Gusdorf: *Les origines des sciences humaines*, París, Payot, 1967, p. 280.

(47) «Amor y buen desseo a las cosas desta tierra (...) por la común ley de amar los hombres a su tierra, que les dio padres y amigos y leyes y costumbres y acogimiento en las aduersidades» (*Razonamiento*), p. 131 *b*).

(48) *Ibíd.*, p. 133 *a*.

(49) *Ibíd.*

(50) *Ibíd.*, p. 134 *b*.

(51) *Ibíd.*, p. 133 *b*.

(52) *Ibíd.*, p. 134 *a*.

«honesta ocupación es en aquellos a cuyo orden conuiene» (53). Si se llega a transformar el Guadalquivir en río navegable, Córdoba puede suplantar a Sevilla como cabeza del comercio americano (54), un comercio que no hace sino empezar (55): «de estas yslas han de venir tantos nauíos cargados de riquezas y tantos yrán que pienso que señal han de hazer en las aguas de la mar» (56). Este comercio permitirá un mejor aprovechamiento de los productos de la agricultura: «Si camino tuuiessen [los frutos] por do salir, do quiere que sembrássedes os nacería oro y do quiera que plantássedes el fruto sería riqueza» (57). El comercio desterraría el ocio y el ejemplo de los mercaderes animaría a muchos a ocuparse en actividades productivas (58). Buena falta tiene Córdoba de tales iniciativas, ya que, fuera de lo que da la tierra, carece de casi todo: no tiene Universidad, ni Chancillería, ni Casa de la moneda, ni imprenta, ni comercio, ni grandes edificios, ni otras cosas señaladas. Todas aquellas cosas, o la mayor parte de ellas, las daría la navegación del Guadalquivir que, por otra parte, estorbaría el movimiento de emigración hacia Sevilla (59).

> Si el río nauegays —dice el maestro Oliva a los regidores— será como el bacín que se tañe a la colmena para conuocar enxambre (60).

Y concluye:

> Abrid las puertas al poderío, a la grandeza, a la prosperidad de vuestra tierra (...) No hay cerradura tan difícil que buena industria y diligencia no la suelten (61).

Es decir, que las Indias representan una oportunidad inesperada para España y para Córdoba. Abren unas perspectivas inmensas de desarrollo económico, fundado en el comercio. A su vez, el comercio, al desterrar el ocio, permitirá el desarrollo cultural: las ciudades se

---

(53) *Ibid.*, p. 135 *b*.

(54) «Porque los mercaderes que agora paran en Seuilla, si fácil hallan la subida, por euitar carruajes y alcançar lugar que sea más dentro en la tierra, vernán a reposar en esta ciudad» *(Ibid.*, p. 134 *b)*.

(55) «Requeridos aueys de ser y rogados de los que las islas de occidente pueblan agora que los hagays participantes de vuestros bienes, que aquella tierra no da. No da aquella tierra pan, no da vino, mas oro da mucho, en que el señorío consiste, y aquéllos lo aurán que con mantenimientos ganar lo pudieren» *(Ibid.*, p. 136 *a)*.

(56) *Ibid.*

(57) *Ibid.*, p. 135 *b*.

(58) *Ibid.*

(59) *Ibid.*, p. 136.

(60) *Ibid.*

(61) *Ibid.*, p. 140.

poblarán de gente activa y culta. Y todo ello supone un desarrollo técnico previo: el que ha hecho posible el descubrimiento de las Indias y el que convertirá el Guadalquivir en río navegable, como los hay ya muchos en Italia, Francia y Flandes. Hernán Pérez de Oliva pone así de manifiesto algunas facetas características del humanismo español; atención hacia los problemas políticos, económicos, morales planteados por el descubrimiento y la conquista de América: preocupación por el desarrollo económico y técnico (62); sentido patriótico y cívico, por fin, para llegar a la prosperidad y a la grandeza de la patria (63). Quiero terminar por la advertencia con la que Hernán Pérez de Oliva empezó su razonamiento delante de los regidores de Córdoba: él cree poseer alguna sabiduría, fruto «de la mucha *experiencia* que he querido tomar de las cosas» y de la «diligencia con que he seguido mis *estudios*» (64). Experiencia y estudios definen la sabiduría, es decir que el humanismo no es sólo una actitud intelectual; es también una actitud frente a la vida, al mundo, a los hombres.

JOSEPH PEREZ

Institut d'Etudes Iberiques
Domaine Universitaire
Université de Bordeaux III
33405 TALENCE (Francia)

(62) El interés por la técnica y especialmente la ingeniería y la hidráulica es característico del Renacimiento en su conjunto; en Italia son conocidísimos los talentos de Leonardo de Vinci en este campo, así como las realizaciones que se llevaron a cabo, en los siglos XV y XVI, en varias regiones; en España, también se notan preocupaciones de este tipo, cuyo ejemplo más famoso fue la máquina de Juanelo para subir el agua del Tajo hasta Toledo. V. J. Delumeau: *Op. cit.*, pp. 175 y ss.

(63) En toda la época renacentista se nota una tendencia a exaltar la civilización urbana y el deseo de conocer las glorias pasadas como estímulo para las tareas del presente y del futuro; v. G. Gusdorf: *Op. cit.*, p. 362, y J. Burckhardt: *Op. cit.*, t. I, pp. 112 y ss

(64) *Razonamiento*, p. 131 *a*.

«EL PAJARO MOSCA»: PALABRA DE LA MADRE, ESCRITURA DEL PADRE

«La diversité des langages fonctionne donc comme une nécessité, et c'est pour cela qu'elle fonde un tragique.»

Roland Barthes

I

Cuando nuestros amigos de Toulouse me invitaron —en diciembre del año pasado— a presentar una ponencia en este coloquio sobre la obra de Augusto Roa Bastos (*), pensé que aprovecharía esta ocasión para completar un estudio sobre los fenómenos inferenciales en *Yo el Supremo* del que había adelantado fragmentos en la presentación de la edición francesa de esta obra, en el Centre Georges Pompidou, y en un seminario organizado por el Centre de Recherches Latino-américaines de la Universidad de Poitiers.

Sin embargo, a medida que avanzaba en ese estudio, otro relato del propio Roa Bastos empezó a interrogarme insistentemente. Y lo hizo con tal intensidad, que decidí atenderlo. Se trata de *El pájaro mosca* y las interrogantes que este cuento me ha planteado giran, esencialmente, en torno a tres puntos: el objeto que centra la conducta alienada de Alba, es decir, el pájaro mosca que da su título al relato, la ausencia de la madre en las dos familias que polarizan la narración y el estatuto de la escritura en el seno de ésta. Trataré, pues, de darles respuesta y espero de ustedes otras preguntas que me permitan avanzar en mi diálogo con este cuento o corregir los resultados de mi trabajo actual. Deseo aclarar, además, que me he guiado, en mi lectura, por la edición incluida en *Moriencia*, publicado por Monte Avila, en Caracas, en 1969.

II

Nuestra primera inquietud fue motivada, pues, por ese «pájaro mosca» cuya búsqueda centra la conducta de la hija del profesor Ozuna. En la obra, se hace alusión a él en cuatro oportunidades. Las

(*) «La obra de Augusto Roe Bastos y la realidad del Paraguay. Problemas metodológicos.» Coloquio organizado por la UER d'Etudes Ibéro-américaines de la Universidad de Toulouse. Lo que aquí se publica es, pues, el texto de nuestra ponencia en ese coloquio.

dos primeras referencias corresponden a Delmira, hija de José María Funes, enemigo del profesor Ozuna:

> «Al menor descuido del padre se le escapa en busca de su famoso pájaro mosca (...)» (1).

Y más adelante:

> «Alba se me acercó —dice Delmira— con esos ojos de alucinada que tiene y me dijo en voz baja, mientras me ponía en la mano a escondidas su invisible pájaro mosca: "Cuídemelo. Hoy no puedo llevarlo a casa porque mi padre está enojado. No necesita darle de comer ni ponerlo en una jaula. No le dará trabajo. No tiene más que mirarlo todo el tiempo y se quedará quietecito en el aire comiendo sus granitos de luz..." Y empezó a arrullarlo como si de verdad el pájaro mosca estuviera en mi mano» (2).

Ya promediado el relato, el manuscrito del profesor Ozuna vuelve a hacer referencia Alba y a su pájaro mosca. Primero, en relación con Funes y Delmira:

> «El canto disparatado de Alba recomenzó en los fondos de la casa. Cesó de pronto otra vez, como de costumbre, y entonces se escucharon los golpes sordos de sus puños en el portón de hierro. Funes y su hija se volvieron hacia mí.
>
> —Es mi hija. Se pone así cuando no viene su pájaro mosca» (3).

Y luego, al final del manuscrito, que describe el suicidio de Ozuna:

> «...Y entonces (...) sabiendo que todo estaba terminado, tomé el revólver y fui al portón de hierro donde Alba llamaba a su pájaro mosca.
>
> (...) La bala entró en mi frente como un planeta inmenso cuajado de anillos fulgurantes. Pero el dolor cesó en el acto. Y la paz comenzó en seguida. Vino Alba, escuché su arrullo y comprendí su sabiduría (...). Mojó un dedo en mi frente, lo miró y entonces dijo a los que se estaban reuniendo en el patio que su pájaro mosca había llegado. Salió llevándolo posado en un dedo o sobre el aire de su dedo» (4).

Es necesario agregar a estas referencias explícitas al pájaro mosca todas las alusiones a la demencia de Alba, y, sobre todo, la

---

(1) Augusto Roa Bastos: «El pájaro mosca», en *Moriencia*, Monte Avila, Caracas, 1969, p. 140.

(2) *Ibid.*, p. 141.

(3) *Ibid.*, p. 151.

(4) *Ibid.*, pp. 152-153.

descripción de la conducta final de Delmira, situación que clausura el relato y que parece señalar el ingreso de la hija de Funes a la misma locura de su amiga (5). Pero, en este caso, sólo inferencialmente puede hablarse del pájaro mosca, pues el texto en ningún momento lo cita explícitamente.

Del pájaro mosca, pues, sólo sabemos que constituye la alucinación de Alba. En un solo momento ella se refiere al objeto de su busca, para señalar que no da trabajo, y que se alimenta de granos de luz. Una primera línea semántica aparece trazada aquí, que reúne estos tres términos: alucinación-Alba-luz. Sin embargo, resulta difícil encontrar en el texto otros elementos que le atribuyan un sentido global. Por otra parte, Alba no nos da ninguna descripción del aspecto de su pájaro mosca, y su quimera queda pues reducida a las dos palabras que la articulan: *pájaro* y *mosca*. Es necesario aventurar, pues, aquí, una interpretación que las tenga rigurosamente en cuenta. Y de esta interpretación surge, primeramente, que estas dos palabras se insertan, genéricamente, en la bipolaridad *masculino* vs. *femenino*. Si a esta oposición se agrega el aspecto fonético de ambos términos *(p.* vs. *m.)*, se verá que la alucinación de Alba traza, en el texto, la conjunción primordial del *padre (p,* masculino) y de la madre *(m,* femenino). Tal vez esta extrapolación pueda parecer audaz o inmotivada. Que se me permita adelantar, pues, como primer argumento justificativo que Alba sólo encuentra a su pájaro mosca (sólo puede llevarlo «posado en un dedo o sobre el aire de su dedo») cuando su padre ingresa al espacio de su madre, es decir, se une a ella en la muerte, de acuerdo a la referencia del manuscrito de Ozuna que ya hemos citado.

Pero éste no es más que un argumento. Veremos que el texto nos invita —a partir de esta observación— a prolongar nuestro análisis y a exponer nuevas consideraciones.

III

Precisamente: creo haber dicho que la segunda interrogante que *El pájaro mosca* me plantea gira en torno a la composición de los dos grupos familiares que polarizan el relato: por un lado, Antonio y Alba Ozuna; por el otro, José María y Delmira Funes.

En el texto, esta oposición está fuertemente subrayada por una serie de notas secundarias. por ejemplo, desde el comienzo los res-

(5) *Ibid.*, p. 155.

pectivos aspectos físicos de Antonio Ozuna y de José María Funes. De Ozuna, presentado como «el viejo», se nos dice que tenía:

> «(...) los huesos de las falanges, de la monda cabeza, de la garganta, casi exudados de la piel por la luz fuerte de la lámpara de pie que lo volvía transparente, irreal» (6).

Y más adelante el texto nos describe su

> «(...) saco de lustrina mechado de lamparones y zurcidos que flotaba sobre su cuerpo magro, seco, menudo (...), el raído ponchito que le resbalaba de los hombros (...), el sombrero de fieltro no menos raído; que sostenía sobre las piernas muy juntas; una indumentaria, una postura, que le daban cierta consistencia, pero que al mismo tiempo aumentaban su irrealidad» (7).

También se nos dirá que era «más viejo que su edad» (8).

Tres rasgos, pues, que le caracterizan: flacura, vejez, irrealidad. Y la pobreza, claro está.

A la flacura de Ozuna, a sus huesos que parecen atravesar la piel, se opone la «papada desbordante» (9) del otro. A su vejez, el aire «infantil» (10) —aunque «marchitadamente infantil»— de José María Funes. Y en cuanto a la irrealidad, el texto nos la presenta como rasgo común de Ozuna y de su hija, pues Delmira nos dirá que Alba se ha vuelto «transparente» (11).

Por otra parte, es de interés señalar que el profesor y su hija parecen fugar hacia polos opuestos del tiempo: Ozuna parece «más viejo que su edad»; Alba, por el contrario ha regresado, en la demencia, a una conducta que la liga, empecinadamente, al polo de la infancia: «retroceder hacia el repollo, como dice Julio» (12). Nos limitaremos, por ahora, a señalar esta doble sobrecarga temporal en Ozuna y en su hija. Intentaremos ver, más adelante, en qué medida es posible integrarla a las propuestas de codificación que nos sugiere el relato.

Pero la característica más importante de los dos grupos familiares —tan importante, sin duda, como la franca oposición entre Funes y Ozuna— es la ausencia, en ambos, de la figura materna. En el manuscrito de Ozuna, su mujer merece apenas dos alusiones: la prime-

---

(6) *Ibíd.*, p. 135.
(7) *Ibíd.*, p. 136.
(8) *Ibíd.*, p. 136.
(9) *Ibíd.*, p. 137.
(10) *Ibíd.*, p. 137.
(11) *Ibíd.*, p. 140.
(12) *Ibíd.*, p. 140.

ra, brevísima, nos habla de su «afección cardíaca» (13), la segunda, un poco más extensa, constituye un curioso relato de su muerte:

> «(...) el síncope (la) fulminó una tarde en el tranvía, cuando regresaba del sanatorio (en la terminal, el guarda fue a despertarla creyéndola dormida y no pudo cobrarle el boleto adicional porque la sorprendió ya sumida en el otro viaje)» (14).

Sorprende mucho el tono —casi de humor negro— con el que Ozuna refiere la muerte de la madre de Alba. Tanto más cuanto que en la relación que le opone a Funes, él parece representar —frente a la avidez especulativa de éste— un cierto humanismo hecho de cultura y sensibilidad. Y esto viene a agudizar la situación más que precaria de Isolina, totalmente ausente del relato, en el que no asume la menor función actancial.

En cuanto a la ausencia de la madre de Delmira, es mucho más espectacular aún: innominada, jamás referida, el relato no incluye la menor traza de ella. Como si Delmira hubiera nacido, realmente, de un repollo. A su madre no se la ve, ni se la oye, ni se la escribe.

Tal vez ahora la relación que he establecido entre *pájaro/mosca* y *padre/madre* vaya pareciendo menos arbitraria.

Por mi parte, al comprobar esta ausencia espectacular de la madre en el relato, sentí venir a mi memoria una observación de Rubén Bareiro-Saguier en la cual la figura materna desempeña, por el contrario, un papel fundamental. Al referirse al bilingüismo propio de la sociedad paraguaya (en la cual, de acuerdo al censo de 1962, sólo un 6 por 100 de la población es monolingüe español), Rubén Bareiro anota:

> «Entre los elementos formativos de la nacionalidad, uno de los principales es la conservación de la lengua aborigen, el guaraní, en su dulce andadura sobre las plantas del corazón materno. En efecto, la madre india, encargada de la educación del hijo mestizo, le enseñó a hablar en guaraní; así la lengua de la tierra se perpetuó en forma espontánea al lado del habla culta e imperial del conquistador» (15).

El guaraní aparece, pues, aquí, íntimamente vinculado a la madre, en un proceso histórico que hace que la palabra materna se exprese en guaraní, mientras que la del padre *(el conquistador)* se escribe en español. Y, precisamente, la ausencia del guaraní en *El pájaro mosca* es casi tan espectacular como la de la madre. Una sola pala-

(13) *Ibíd.* p. 149.

(14) *Ibíd.*, p. 149.

(15) Rubén Bareiro-Saguier: «Trayectoria narrativa de Augusto Roa Bastos», en *Texto crítico*, año II, núm. 4, Xalapa, Veracruz, México, mayo a agosto de 1976, p. 37.

bra guaraní hay en el texto (en la expresión «burrito lambaré») (16) y, a su respecto, dos observaciones se imponen: la primera, que no posee un contenido semántico de importancia; la segunda, que quien la pronuncia es, curiosamente, una mujer. Por supuesto, no se me escapa que esta situación admite una justificación sociológica: en el medio de los Ozuna y de los Funes se tiende a hablar en español con más frecuencia que en guaraní. No sé en qué medida esto es plenamente cierto, pero aunque lo fuera, no hace más que explicar un hecho. En ningún momento lo borra: en *El pájaro mosca,* el guaraní está tan ausente como la madre. Cualquiera que sea la explicación.

Por otra parte, en el trabajo citado, Rubén Bareiro-Saguier adelanta otras observaciones de importancia:

> «En gran medida, el castellano es aprendido recién en la escuela, como segunda lengua, sobre todo en el campo. Esta permanencia tenaz determina un fenómeno socio-cultural único en Latinoamérica: el bilingüismo. Al mismo tiempo que afirma la nacionalidad, el bilingüismo acrecienta el aislamiento cultural y crea algunos problemas graves para el narrador. En primer lugar, dificulta la expresión del diálogo: las obras están escritas en español, los personajes piensan y hablan en guaraní. Siendo las estructuras de ambos idiomas totalmente diferentes, conviven en contraposición destructora sin lograr ensamblarse en la escritura. El carácter casi exclusivamente oral de la literatura aborigen y la disimilitud fundamental de ambas lenguas impiden a las letras paraguayas aprovechar la doble tradición cultural. Se verá en qué medida la obra de Roa Bastos constituye una excepción en el sentido de aprovechamiento en la narrativa de los esquemas internos del guaraní» (17).

Dos hechos parecen destacar esta observación de Bareiro-Saguier: por un lado la oralidad esencial del guaraní; por el otro, que el texto escrito es, no menos esencialmente, escrito en español. Una anécdota que él refiere subraya, a mi entender, esta relación entre el español y la escritura: «En gran medida, el castellano es aprendido recién en la escuela (...)», es decir, en el lugar adonde se va para aprender a leer y a escribir. El soporte del castellano —lengua escolar— es gráfico, escriptural; el del guaraní, lengua materna, es, por el contrario, exclusivamente oral. Este tema del aprendizaje de la lengua y de la escritura (aprendizajes sustancialmente distintos) posee, a mi juicio, una importancia psicológica y sociológica que no podemos escamotear. Por eso hemos de volver sobre ellos en otro

---

(16) Augusto Roa Bastos, *op. cit.*, p 141.
(17) Rubén Bareiro-Saguier, *op. cit.*, p. 37.

momento de nuestro análisis. Señalaré, por ahora, que esta oposición guaraní/español, plantea, dramáticamente, una utopía de la escritura:

> «Siendo las estructuras de ambos idiomas totalmente diferentes, conviven en contraposición destructora sin lograr ensamblarse en la escritura.»

El bilingüismo niega, pues, a la escritura, un espacio de síntesis, un lugar *en el* que se fundan —a un tiempo— la palabra de la madre y la escritura del padre. Para que esto ocurra, será necesario que la escritura termine —para decirlo con palabras del Supremo— llevándose «su lugar a otro lugar». Creo, personalmente (y no creo ser excesivamente original) que todo *Yo el Supremo* es una ilustración de la búsqueda de ese lugar. Menos espectacularmente, *El pájaro mosca* lo es también. Por eso, dedicaré la próxima etapa de mi trabajo a indagar el estatuto (los plurales estatutos, más valdría decir) que en él asume la escritura.

IV

Si la madre y el guaraní están tenazmente ausentes en *El pájaro mosca*, la figura paterna y la escritura revelan una presencia igualmente tenaz. Porque la oposición Ozuna-Funes pasa vigorosamente por la escritura. Literalmente, se inscribe en ella. Y en los diferentes estatutos que la escritura asume en el relato: valor de cambio (en el sentido estrictamente económico del término), vehículo de poder, vector de identidad y, eventualmente, instrumento de aprehensión de la realidad.

Escritura y dinero (intercambio comercial, pues) están vinculados desde la secuencia inicial, en la cual José María Funes compra a Antonio Ozuna el valioso ejemplar del *Quijote* con anotaciones manuscritas del propio Cervantes. Incluso, en lo que podríamos llamar el «decorado» de esta escena, vemos que:

> «La caja fuerte estaba empotrada en la pared, entre los estantes repletos de libros (...)» (18).

Y unas páginas más adelante, hablando con su hija, Funes dirá, a propósito del libro:

> «Es una joya auténtica como uva recién arrancada. ¡Caracoles... y debe estar valiendo una fortuna!» (19).

---

(18) Augusto Roa Bastos, *op. cit.*, p. 135.
(19) *Ibid.*, p. 139.

¿Y qué es lo que da tanto valor al libro? Precisamente, un trazo manuscrito, las anotaciones de puño y letra del propio Cervantes:

> «Tengo bien fichado el ejemplar. Cuando me lo prestó Ozuna por un tiempo, lo sometí a varios análisis. Rayos X, carbono 14, peritaje caligráfico, todas las garantías. Hasta esa carta de Menéndez Pidal confirmando mis suposiciones» (20).

Y si gran parte del valor del libro proviene de la escritura en él inserta, no deja de ser apreciable que otra forma de escritura (la carta de Menéndez Pidal) venga a confirmarlo.

Por lo demás, esa transacción en torno al *Quijote* es, abiertamente, un robo. La propia Delmira lo dice con toda claridad:

> «(...) la compra, mejor sería decir la expropiación de ese valioso ejemplar del *Quijote* que nunca quiso vender por nada del mundo, y que papá acaba de arrancárselo por chauchas» (21).

Cierto es que, en materia de robos de escritura, José María Funes posee, como se dice en jerga penal, un antecedente. Su libro, aparentemente el único libro que ha publicado, no es más que un plagio. El descubridor de dicho plagio no ha sido otro que el profesor Ozuna y de ese episodio —unos cuarenta años anterior al presente del relato— proviene la tremenda enemistad de Funes para con Ozuna.

Creo *que es importante que nos detengamos en esta situación*: Funes ladrón de escritura. Se podría intentar, tal vez, aquí, una primera clausura en la interpretación del cuento, limitando el robo (la relación robo/escritura) al mero Funes. Esto es tanto más fácil cuanto que el personaje es un mero especulador para quien libros, antigualIas y terrenos parecen tener un mismo y único interés: su valor comercial. Antonio Ozuna lo expresa claramente cuando refiere, en su manuscrito, una de las etapas en la venta de la biblioteca a la que debe resignarse dada su precaria situación económica:

> «José María Funes se convirtió en el principal comprador de mis libros. El mismo loteó la existencia, como si se tratara de esos terrenos baldíos que compraba y vendía (...)» (22)

Esta interpretación parece tanto más tentadora cuanto que José María Funes parece reunir en sí todos los atributos del narcisismo:

(20) *Ibid.*, p. 139.
(21) *Ibid.*, p. 140.
(22) *Ibid.*, p. 149.

repliegue libidinal (no se le conoce mujer ni amor alguno), ruptura con el mundo exterior, fantasmas de autosuficiencia y, por supuesto, aguda fantasía de poder (23). El mismo lo dice con toda claridad a Delmira:

> «Sabes que no me gusta salir. Al salir ya uno perdió su libertad. No me gusta depender de los demás. Además, por mi trabajo no necesito salir. Me traen aquí las cosas. Es bueno que me las traigan aquí; puedo seleccionar, imponer condiciones» (24).

Sin embargo, la presencia de la escritura es demasiado importante en *El pájaro mosca* como para que agotemos aquí su lectura. No sólo está presente en la venta del valioso ejemplar del *Quijote* y en el plagio de José María Funes, sino también en los dos oficios de Ozuna, ex profesor de literatura y, ahora, encargado de «la sección de compraventa de libros viejos» en *La Mundial* (25).

Pero, además, toda una extensa parte del relato está dedicada a la transcripción del manuscrito biográfico de Ozuna, que ocupa casi nueve páginas, es decir, apenas un poco menos de la totalidad del cuento. Y, como habremos de ver, otra forma de escritura (expedientes reservados escritos por Funes) desempeña una función primordial en la peripecia personal de Ozuna.

Estas observaciones me hicieron pensar que una buena inteligencia de *El pájaro mosca* tal vez pasara por una indagación de las relaciones particulares que unen al hombre (escritor, escribiente) con su escritura. Quisiera abordarlas aquí desde un ángulo que, a mi entender, la crítica aún no ha explorado: el de la relación especialísima que se establece entre el hombre y la escritura, cuando él aprende a escribir.

Les propongo que tomemos como punto de partida una observación global: la escritura establece una identidad social, no sólo en el sentido tan bien analizado por Barthes en *Le degré zéro de l'écriture* (26), sino de una manera más abstracta aún: ser o no ser analfabeto. La escritura marca así un clivaje profundo en la sociedad: a un lado, los que no saben escribir; del otro, los que sí poseen este instrumento. Creo que no es necesario insistir sobre las con-

---

(23) Sobre el narcisismo, véase, en particular, el excelente número 13 de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, «Narcissismes», Ed. Gallimard, París, Printemps, 1976.

(24) Augusto Roa Bastos, *op. cit.*, p. 138.

(25) *Ibid.*, p. 149.

(26) Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, Ed. du Seuil, colección «Points», París, 1972, pp. 58-61.

secuencias sencillamente trágicas que esta frontera ha tenido en la historia y sigue teniendo en el presente de nuestras sociedades latinoamericanamente subdesarrolladas.

Para el niño, esta frontera no es menos rigurosa. Basta pensar en la diferencia entre el *gribouillage* y la escritura. Esta última es lo propio del mundo adulto, es decir, del mundo otro, cuya alteridad será tanto más patente cuanto se provenga de un ámbito cultural marcado por la ausencia de escritura. El aprendizaje de ésta constituye, pues, al mismo tiempo, la apropiación de una identidad y el acceso a una alteridad. Apropiación de moldes, formas ajenas en las que se inscribe una identidad social. Que también es identidad a secas. Ahora bien, el acceso a la escritura marca una herida profunda en nuestra historia. Más exactamente, constituye una quiebra de nuestra oralidad. Esta, que había sido (por la lactancia) nuestro primer vínculo con el mundo y, por lo tanto, nuestra primera identidad, se había prolongado naturalmente con nuestra lengua materna, es decir, doblemente marcada por la oralidad. Pero la escritura introduce una afasia y, literalmente, lleva nuestro lugar a otro lugar. Ella actúa, pues, como ese espejo, en el que el yo encuentra permanentemente un *él.* Y nace de una apropiación. Basta exagerar apenas un poquito para que a la pregunta de Roland Barthes: *Qu'est-ce que l'écriture?,* podamos responder, con Proudhon: *L'écriture c'est le vol!* Claro que éste está condenado a ser un robo prometeico, precisamente en la medida en que la escritura marca una etapa en nuestra sociabilidad. Y a este respecto, me permito señalar que cuando Prometeo roba el fuego a los dioses —para hacerlo circular entre los hombres— lo esconde en una caña, es decir, precisamente, un instrumento de escritura.

No ahondaré más estas consideraciones porque no quiero perder de vista *El pájaro mosca* y la situación del Paraguay. Creo, además, que lo ya dicho debe bastar para percibir la profunda herida que introduce en un niño de cultura oral guaraní el aprendizaje de la escritura castellana. Tanto más ajena cuanto que, según nos enseña Bareiro-Saguier en la cita que ya les he referido, en muchos casos ese aprendizaje no se produce en el ámbito familiar, sino fuera de él, en la escuela. Y, en cualquier circunstancia, la transición de la práctica doblemente oral de la lengua materna a la apropiación de la escritura significa el ingreso a un mundo de autoridad, de ley, de poder, marcadamente paterno. Quisiera hacer, a este propósito, dos citas (lo que, por otra parte, siempre viene bien cuando se está hablando de robar escritura). La primera, referida a los problemas de identidad en relación con la capacidad o no de escribir, la tomaré

de Diderot. Jacques le Fataliste y su amo, en un momento de su deambular novelesco, encuentran una inmensa casa, en cuyo frontón puede leerse: *vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez* (27). Esta es, precisamente, nuestra relación con la escritura, alteridad permanentemente determinante de nuestra identidad. Cuando aún no hemos ingresado a ella, somos analfabetos. Pero una vez que nos la hemos apropiado, quedaremos, para siempre, marcados por esta apropiación. No por azar el manuscrito autobiográfico del profesor Ozuna (hombre exclusivamente dedicado a las letras) se llama *El Prisionero*.

La segunda cita ilustra, muy gráficamente si cabe decir, la transición profunda entre la lengua hablada y la práctica de la escritura. Cuando el compilador de *Yo el Supremo* nos relata sus andanzas estudiantiles con Loco Solo nos dice: «(...) rendí por él los orales y los anales» (28). Creo que no se lo podía decir mejor

Ahora bien, todos estos fenómenos de identidad, alteridad y robo en torno a la escritura se agudizan en *El pájaro mosca* por una serie de oposiciones que los enmarcan y los subrayan.

Me parece, en primer término, que no es necesario insistir excesivamente sobre la importancia simbólica que adquiere (en las circunstancia especiales del bilingüismo paraguayo) el hecho de que el libro en torno al cual se sustancia el gran «robo» de la obra sea el *Quijote*, emblema por excelencia de la cultura castellana. Y lo que es más, llevando en sí las marcas mismas de la escritura de Cervantes.

En cuanto al problema de la identidad y la alteridad en la escritura, está claramente materializado en el manuscrito del profesor Ozuna. Su reproducción en el relato nos permtie conocer no sólo la oposición entre Funes y su autor, sino también la relación que éste mantiene con sus libros.

A propósito del ejemplar del *Quijote,* precisamente cuando por primera vez Funes le propone comprárselo, Ozuna explica su negativa con esta frase: «Es un libro que ya está bajo mi piel...» (29). Es decir, hay una integración —una identificación— entre el hombre y el libro. Una situación similar aparece ya inscrita en el texto, siempre a propósito de Ozuna, desde los primeros párrafos del relato:

> «En un ángulo: el libro forrado o encuadernado en pergamino, que el viejo acababa de vender, y que en ese momento, acaso por efecto de la luz, tenía el mismo color de su piel: el color mate

(27) Diderot: *Jacques le Fataliste,* Ed. Garnier Flammarion, París, p. 45.
(28) Augusto Roa Bastos: *Yo el Supremo,* Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, p. 216.
(29) Augusto Roa Bastos, *op. cit.,* p. 151.

de una materia que había sido viva y que ahora estaba inerte, tensa en la cubierta del libro, arrugada en la cara del hombre, más viejo que su edad» (30).

Lo curioso es que, aunque sólo lo sabremos más tarde, este libro no es el *Quijote.* Se anuncia, pues, aquí, el juego de espejos entre identidad y alteridad en torno a la escritura del que el manuscrito de Ozuna será una buena ilustración. Porque, para el *yo* de *El Prisionero,* el *yo* de Ozuna constituirá un *él.* O sea, que para el *yo* de Ozuna, el del narrador (supuestamente autobiográfico) de *El Prisionero,* será, necesariamente, un yo/él. Yo, en cuanto formalización de la instancia parlante; él, en cuanto su vida se aparta de su autobiografía. Y el ejemplo más tangible de esta situación aparece al fin del relato.

En *El prisionero,* el yo narrador anuncia su suicidio gracias al cual Alba podrá, por fin, llevar al pájaro mosca «posado en un dedo o sobre el aire de su dedo» (31). En el relato, Alba termina violada por los soldados del Batallón Escolta, y el profesor Ozuna (supuesto *yo* de *El Prisionero)* acabará completamente borracho en un cafetín (32). La escritura, habíamos dicho, espejo en el que se juntan y se escinden el *yo* y el *él.* Y a propósito de esta relación especular con la escritura, quisiera señalar que Nicasio Perera San Martín adelantó observaciones muy pertinentes en su estudio sobre «La escritura del poder y el poder de la escritura» en el primer seminario sobre *Yo el Supremo* organizado por Alain Sicard en Poitiers.

Pero este manuscrito de Ozuna no agota aquí su interés. Hay un aspecto que, pese a estar apenas esbozado en el texto, merece, sin embargo, ser tenido en cuenta. Me refiero al insinuado anacronismo de esta autobiografía. Al evocar su miseria y la pérdida de casi todos sus muebles, Ozuna escribe:

> «Frente a la mesa, en el armario, bajo llave, los dos únicos sobrevivientes del naufragio: este manuscrito al que no podía agregar una sola letra más, concluso, cerrado sobre sí mismo, y la pieza maestra de mi extinguido tesoro: la primera parte del Quijote, con anotaciones marginales del propio Cervantes» (33).

Si este manuscrito ha sobrevivido al naufragio, puede pensarse que preexistió. Y esta va a ser la reacción de José María Funes cuando termine su lectura:

---

(30) *Ibid.,* p. 136.
(31) *Ibid.,* p. 153.
(32) *Ibid.,* p. 154.
(33) *Ibid.,* pp. 129-130.

«—¡Antonio Ozuna, profeta! ¡Vaya tupé! Una *boutade*, una broma lúgubre, llena de un sentimiento dulzón que no suele ser su tono...» (34).

Y más adelante comenta

«—A no ser que este extravagante impostor haya vivido copiando literalmente en la realidad el borrador de una autobiografía imaginada por él» (35).

Creo que este comentario no puede dejar de evocar las relaciones entre el yo, el él, la biografía y el tiempo en *Yo el Supremo*.

Y, por último, la escritura como vehículo de poder. El ejemplo más descarnado es el de los expedientes secretos, redactados por Funes, mediante los cuales consigue no sólo que Ozuna pierda su cátedra, sino, además, que lo lleven preso, primero, y se hunda en la miseria, después. Con lo cual habrá consumado su venganza contra quien le descubrió como ladrón de escritura. Pero no olvidemos que el poder que aquí se vehícula es poder paterno, y de un padre tan autoritario como para que pueda exclamar, refiriéndose a una hija de treinta años:

«—Y ésta sin volver. Se anda tomando muchas libertades de un tiempo a esta parte. Voy a tener que ponerla en vereda» (36).

V

Llegamos, pues, ahora, al final de nuestro estudio. Hemos visto, en esta aproximación de *El pájaro mosca*, que en él hay dos ausencias notorias: la del guaraní y la de la madre, y que, por el contrario, el relato se articula en torno a una presencia casi obsesiva del padre y de la escritura, emblemáticamente castellana con la referencia al *Quijote*. Esto me parece justificar la búsqueda utópica de Alba, la de un pájaro mosca, nutrido de granos de luz, en el cual la palabra de la madre se una, por fin, con la escritura del padre. Que, en el caso del manuscrito de Ozuna, esta unión se logre sólo en la muerte, es algo que mal puede sorprendernos si recordamos con qué vigor el texto de *Yo el Supremo* identifica escritura y muerte. Creo, entonces, comprender ahora por qué este relato vino a interrogarme

(34) *Ibid.*, p. 153.
(35) *Ibid.*, p. 153.
(36) *Ibid.*, p. 154.

con tanta fuerza cuando yo intentaba trabajar sobre *Yo el Supremo*. El mismo Augusto Roa Bastos nos ha dicho que

> «(...) el proyecto informulado y largamente madurado de *Yo el Supremo* (...) atraviesa toda (su) obra (...)» (37).

Y es que en el cuento que decidí atender esta vez, informulada, encubierta, menos sorprendente tal vez, no deja de estar presente, sin embargo, gran parte de la problemática de la escritura que, con tanto brillo, Roa Bastos abordó e ilustró con la redacción de su novela.

GABRIEL SAAD

5, Av. du Président Kennedy. 64000
Pau (FRANCIA)

---

(37) Augusto Roa Bastos: «Algunos núcleos generadores de un texto narrativo», en *Escritura*, año II, núm. 4, Caracas, julio-diciembre de 1977, p. 184.

LA OBRA AUTOBIOGRAFICA DE ROUSSEAU

Para el lector culto medio de nuestro país Rousseau es el autor del *Contrato social* y del *Emilio,* el teórico de la política democrática y de la educación, uno de los principales filósofos ilustrados franceses. Como veremos, esta verdad es sólo una verdad a medias: en primer lugar, porque la relación de Rousseau con la Ilustración es compleja y delicada, sin que pueda adscribírsele, sin más, al grupo de los enciclopedistas. Pero no sólo por esto: la imagen convencional de un Rousseau teórico de la política o filósofo de la historia deja de lado un aspecto fundamental de la creación rousseauniana: la obra autobiográfica.

La redacción de los escritos autobiográficos ha ocupado la mitad de la vida de autor de Rousseau: desde 1764 hasta su muerte, acaecida en 1778, Rousseau no escribe otra cosa que recuerdos y reflexiones sobre sí mismo. En un período de tiempo equivalente—los quince años anteriores— su actividad creadora había dado a luz, además de otras obras menores, dos tratados de filosofía de la historia, un tratado sobre la educación, un diccionario de música, un tratado de derecho político y un estudio sobre el teatro, además de encontrar tiempo suficiente —él, que se describe como indolente y perezoso— para escribir una lacrimosa novela epistolar —*Julia, o La nueva Eloísa,* que llegó a alcanzar las cincuenta ediciones en menos de veinte años— y hasta para componer un intermedio musical —*El adivino de la aldea*— que fue representado ante Luis XV en Fontainebleu. Con todo, esta enumeración dista mucho de abarcar la totalidad de su obra; completan el conjunto de ésta tres escritos de desigual calidad, si bien dos ellos *Las confesiones* y los *Ensueños* o *Ensoñaciones* (pues el término francés *rêverie* no tiene equivalente en castellano, aunque sí en inglés —*reverie*—) se cuentan entre las obras más importantes del siglo XVIII y aun de toda la literatura francesa. Así, en una célebre encuesta realizada entre los intelectuales franceses por Raymond Quenau (el primer director de la *Encyclopédie de la Pléiade) Las confesiones* se encontraban entre las

diez obras más importantes de la literatura universal, junto a los *Diálogos* de Platón, *En busca del tiempo perdido* o el teatro de Mo lière.

Sin embargo, desde la guerra civil y hasta hace un par de años fue imposible encontrar en nuestro país una traducción al castellano de esta obra. Y es que no se puede decir que en nuestra cultura el género autobiográfico despierte mucho interés, ni tampoco tenga muchos cultivadores, al menos recientemente, pues aunque Santa Teresa o Loyola escribieron su vida, casi no nos encontramos con producciones de este tipo en la historia de la literatura española y, desde luego, con ninguna que tenga la calidad de, por ejemplo, *Poesía y Verdad* de Goethe o la *Vida* de Benvenuto Cellini. No sé bien a qué atribuir este desinterés, si a cierta propensión al sarcasmo que parece caracterizarnos o a una escasa pasión por la rememoración y la complacencia en el yo, pero es innegable que constituye una constante en nuestra producción literaria y en nuestros intereses intelectuales. No ocurre tal cosa, por cierto, en una cultura como la francesa, en la que este género siempre ha encontrado cultivadores de primer orden, como el duque de Saint-Simon o, en nuestro siglo, Gide o Sartre. Es más, en ocasiones, como en el caso de *Las confesiones* o de las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand, estas obras, secundarias en la intención o en la opinión de sus autores, son actualmente, con mucha diferencia, las más leídas de ambos.

Pero volvamos a los escritos autobiográficos de Rousseau; son tres: *Las confesiones* (1765-1770), los *Diálogos. Rousseau juez de Jean-Jacques* (1772-1776) y las *Ensoñaciones del paseante solitario* (1776-1778), que la muerte habría de interrumpir. Los *Diálogos* de *Rousseau juez de Jean-Jacques* no han gozado de la fortuna literaria de las otras dos obras. Hasta principios de este siglo no se vio en ellas sino la triste expresión de una mente enferma y aun hoy, cuando la obra es estimada y apreciada, el lector no puede por menos de encontrar enojosa su lectura en razón de la innumerable cantidad de repeticiones inútiles *(redites)* que contiene. *Las confesiones* es un relato de la vida de Rousseau desde su nacimiento hasta la edad de cincuenta y cuatro años: el lector pasa de una Ginebra rigorista y calvinista a la Venecia capital de los placeres prohibidos, a la ciudad de las máscaras de Tiépolo y de la alegre melancolía de Vivaldi; asistimos a la lenta maduración del autodidacta Jean-Jacques que de aprendiz artesano y lacayo, y tras su triunfo como músico y hombre de letras, se convierte en el huésped mimado de la más alta nobleza francesa; ante nuestros ojos desfila el mundo de los brillantes salones en los que aristócratas, burgueses enriquecidos e

intelectuales van demoliendo el edificio ideológico en que se apoya la sociedad estamental, lejos aún la sombra de la guillotina. Las *Ensoñaciones* son todo lo contrario: una meditación tranquila de filósofo sobre su soledad en la naturaleza: el rumor de las aguas en el lago de Binne, la herborización por los bosques de los alrededores de París, que para este Rousseau, como para el otro posterior, *el aduanero,* representaban la naturaleza originaria y que hoy cruzará alguna autopista de nombre tan evocador como A 28 o M 30. En las *Ensoñaciones* no hay un hilo narrativo, un decurso temporal que no se rompa, sino una experiencia diaria transcrita sin pretensiones de mantener una continuidad. El tiempo del calendario sirve para fechar los acontecimientos de *Las confesiones* y los ordena al igual que ordena las páginas de un libro la serie de los números naturales; las *Ensoñaciones,* por el contrario, son breves meditaciones de unas cuantas páginas: el libro está dividido en *paseos (promenades)* al igual que una novela en capítulos o una pieza teatral en actos y en escenas.

Más difícil resulta caracterizar la segunda de las obras autobiográficas de Rousseau —los *Diálogos*— sin antes haber hablado de su conflictiva relación con los Enciclopedistas y de su obsesión persecutoria. De todos modos, lo que sí podemos decir es que se trata de un retrato moral de la personalidad del filósofo y de un análisis de sus obras realizados en forma de diálogos entre dos personajes —que reciben los nombres de *Rousseau* y *El Francés*— quienes, verdaderos personajes en busca del autor, nada saben del filósofo y poco a poco van adquiriendo una imagen fiel de Rousseau frente a la deformada representación que de él habían difundido sus enemigos.

Para precisar más la diferencia entre estas tres obras convendrá examinemos, siquiera sea someramente, la diferencia entre tres de los principales géneros autobiográficos: las memorias, la autobiografía y el diario íntimo.

Las memorias siguen el hilo de la vida de un individuo —al igual que las biografías— y están contadas por él mismo, como ocurre en el caso de la autobiografía literaria, pero difieren de ésta en que lo que en ellas se relata concierne fundamentalmente a la vida pública, exterior, de su autor, mientras que la autobiografía se centra en la vida íntima del mismo. Las memorias son un género cronológicamente anterior al de la autobiografía literaria. Junto con el teatro clásico —Corneille, Molière y Racine— y la obra de los moralistas como La Rochefoucauld o La Bruyère, los autores de memorias —el cardenal de Retz, el duque de Saint-Simon— definen el siglo XVII francés. La autobiografía, por el contrario, no pretende

tanto narrar acontecimientos o sucesos de la vida del autor (su actuación política, sus relaciones mundanas, sus viajes, sus luchas) cuanto trazar la trayectoria interior de un alma (la génesis de su carácter, su formación intelectual, sus gustos y preferencias, sus amores, sus lecturas) y abrir la intimidad del autor o la de otros seres con los que entra en comunicación por medio del libro. En la autobiografía es fundamental la búsqueda de una ley de inteligibilidad del ser propio: un orden, una estructura que se extraen del devenir caótico y plural de una vida y que la investigación descubre como verdad *personal* del autor. Cómo soy, qué fue mi vida, cómo he llegado a ser el que ahora soy: la autobiografía narra una génesis, establece una totalidad y es descubrimiento y hasta invención de uno por uno mismo; conocimiento no de lo otro, sino de lo más íntimo y más próximo, y tantas veces también lo más ignorado, quizá precisamente por ser lo más próximo (así como el inconsciente psicoanalítico no es el lugar de lo que no conozco, sino el lugar de lo que soy o, más bien, el lugar desde donde algo —el *Ello* freudiano— *me es).*

La autobiografía tiene como antecedentes remotos a *Las confesiones* de San Agustín y a los *Ensayos* de Montaigne y, como ha demostrado Bern Neumann en su libro *Identität und Rollenzwang,* surge de la práctica autobiográfica en los medios religiosos pietistas. San Agustín hace don a sus hermanos en religión de la narración de su vida pecadora y de su conversión, a fin de que sus *Confesiones* den testimonio de la grandeza de Dios y de la miseria del hombre pecador. Dios es todo y el hombre nada; San Agustín no sólo pretende afirmar la insignificancia del yo individual sino también conducir al lector al reconocimiento de esta verdad y provocar en él el desprecio por esa deleznable miseria que somos: «... tú, Señor, me trastocabas a mí mismo, quitándome de mi espalda, adonde yo me había puesto para no verme, y poniéndome delante de mi rostro para que viese cuán feo era, cuán deforme y sucio, manchado y ulceroso. Veíame y llenábame de horror, pero no tenía a dónde huir de mí mismo, y si intentaba apartar la vista de mí (...) de nuevo me ponías frente a mí y me arrojabas contra mis ojos, para que descubriese mi iniquidad y la odiase. Bien la conocía, pero la disimulaba, y reprimía, y olvidaba.» *(Las confesiones,* libro VIII, cap. VII, trad. de la BAC.)

Enteramente distinto es el designio de Miguel de Montaigne a fines del siglo XVI: relatar su experiencia intelectual, dar cuenta de sus opiniones al hilo mismo de sus lecturas, referir particularidades de su modo de ser, describir sus hábitos y preferencias. «Me estudio a mí mismo más que a cualquier otro tema; ésta es mi metafísica,

ésta mi física.» (*Ensayos*, III, 13.) El yo, despreciable para San Agustín como luego para Pascal, es aquí el centro. Es imposible entender el surgimiento de la autobiografía sin tener presente este gusto por el yo, por lo que no se anula en el orden físico del cosmos griego ni en el orden metafísico de la teoría cristiana. El autor no se comunica con el lector a través de una común referencia a lo universal trascendente —las ideas, el *ons perfectissimun*, el cosmos divino—, sino mediante su propia particularidad, «como Miguel de Montaigne» (III, 2). Pero si bien el interés por el yo en Montaigne constituye el antecedente inmediato de la certeza del yo pensante como fundamento de la verdad del conocimiento en Descartes y, por tanto, inaugura los tiempos modernos, y aunque este interés subyazca en la propia empresa autobiográfica, la realización de los *Ensayos* se aproxima igualmente a la tercera modalidad de la escritura autobiográfica: el diario íntimo. En el diario no se trata de exponer la vida como un todo al que sólo queda para concluir la piadosa muerte que dé descanso al cuerpo fatigado del anciano que ha añadido a la forma ya perfecta de su vida —«escribo desde un ataúd», decía Chateaubriand en sus *Memorias*— la posibilidad de una tranquila rememoración de su pasado; el diario no da por cerrada una vida, sino que pretende seguirla jornada a jornada. Lucha contra la incesante erosión del olvido, esfuerzo de clarificación de uno mismo, solitaria compañía con la blancura aún no hollada del papel, diálogo con la propia destrucción —«mil años me separan del que fui en el alba fatigosa de este día»—: el diario íntimo pretende ir con su autor, más aún, mantener unida la innúmera pluralidad que somos y que el devenir se lleva sin descanso.

De los tres géneros autobiográficos, dos tienen su origen en Rousseau. Para los principales especialistas en la materia —G. Gusdorf, G. May, Ph. Lejeune— *Las confesiones* son, indiscutiblemente, la piedra fundacional de la «autobiografía literaria» y, hasta el presente, la obra maestra del género. Las *Ensoñaciones*, por el contrario, tienen un estatuto más incierto, transicional, y aunque constituyen un primer esbozo del género del diario íntimo, en otros aspectos más bien estarían próximas de las *Moralia* de Plutarco o de Montaigne.

Además de su importancia en la historia de la literatura podemos señalar algunos otros temas que *Las confesiones* van a introducir en el pensamiento occidental. El primer libro relata la vida del autor en Ginebra y sus alrededores hasta que siendo un muchacho de quince años huye de la ciudad. Toda clase de anécdotas y pequeños detalles tienen cabida en el libro: heroicidades infantiles, travesuras, castigos. En pleno siglo de las luces alguien estima que son interesantes para

el público lector nimiedades a las que un ilustrado no habría prestado nunca la menor atención, que nunca habría pensado que pudiesen tener interés para otros y, colmo de sacrilegio, a las que habría de concedérseles el honor de la letra impresa, cuando el libro debería reservarse para más nobles asuntos, como la física o el derecho. Un ilustrado está por entero en lo que hace: en el estudio comparado de las legislaciones para servir a la felicidad del género humano, como Montesquieu, o en la lucha contra el fanatismo religioso que condena al caballero de La Barre a morir en la tortura por un delito de blasfemia. Los seres humanos racionales son idénticos en cuanto a lo esencial y lo que no es esencial no tiene por qué tener acceso a la comunicación. En vano buscaremos referencias a la vida íntima de Voltaire en sus *Memorias*, pero sí sabremos cuáles fueron los temas de conversación en una cena en el palacio de Sans-Souci de Federico II, y si nos habla de Mme. du Châtelet —probablemente el mayor amor de su vida— será solamente para decirnos que les unía la amistad y el gusto por el estudio. A pesar de los cuarenta y un tomos de la correspondencia de Voltaire en la edición crítica de Besterman conocemos mucho mejor la personalidad de Rousseau que la suya.

Pero en *Las confesiones* no sólo se presta atención a los recuerdos infantiles, sino que hay una modificación radical de la consideración prestada a la infancia, y esto en dos sentidos: construyendo un verdadero mito de la infancia perdida y recobrada por la rememoración y concediendo gran importancia a la sexualidad infantil y a su poder traumatizante.

A partir de Rousseau en la conciencia moderna la infancia va a sustituir al paraíso terrenal en el mito de la caída. El libro primero de *Las confesiones* nos narra el progresivo alejamiento de un lugar de paz e inocencia, de límpida comunicación de las almas: el hogar familiar primero, al verse obligado Rousseau a abandonar la casa paterna (su padre, viudo, tiene que abandonar precipitadamente Ginebra cuando Jean-Jacques tiene diez años, y el niño será confiado al pastor Lambercier, que vive con su hermana en Bossey, a algunos kilómetros de Ginebra) y, luego, ya adolescente, al entrar en contacto con el trabajo y la desigualdad (a los doce años entra como aprendiz en el taller de un maestro grabador de Ginebra).

El otro aspecto de la nueva actitud respecto a la infancia inaugurada por Rousseau es la importancia concedida a la sexualidad infantil. Hay en Rousseau un verdadero descubrimiento de la teoría del *trauma*, en el sentido freudiano del término. Un acontecimiento exterior deja su marca en el yo joven y esta marca ya no puede

borrarse, determinando el comportamiento sexual del adulto. No ha de extrañarnos, pues, que algunos de los principales estudiosos de la obra autobiográfica de Rousseau —J. Starobinski, P.-P. Clément— sean psicoanalistas en ejercicio.

Rousseau es, junto con Hume, el único gran filósofo que *sale* de la filosofía, esto es, que a partir de un momento abandona la filosofía para dedicarse a otras tareas intelectuales: Hume a la historia, Rousseau a la botánica y a la redacción de sus obras autobiográficas. Pero, al contrario de lo que ocurre con Wittgenstein, que, aunque señala que el cometido de la filosofía es ayudar a la mosca a salir de la botella, no deja de hacer filosofía hasta los últimos días de su vida, Rousseau no se contenta con salir de la filosofía, sino que, al dejarnos el detallado examen de su historia personal, pone a nuestra disposición una serie de materiales que nos permitirán establecer un puente entre la doctrina y la vía, referir una a la otra para que pueda aclararse una por la otra, como ha hecho Jean Starobinski en su magistral estudio *La transparencia y el obstáculo.*

Inicialmente Rousseau había concebido la finalidad de su obra como siendo de naturaleza *psicológica:* los límites que el pudor y la reserva ponen normalmente en el trato entre los seres humanos hacen que sólo podamos conocernos a nosotros mismos, al no disponer de datos suficientes sobre otras vidas que no sean la nuestra; esta es una de las razones que explican que, a pesar de ser el conocimiento del hombre el más útil de los saberes, sea la ciencia del hombre la que menos adelantada se halla. Rousseau piensa que puede hacer algo de provecho por los hombres: «ofrecerles la imagen fiel de uno de ellos a fin de que aprendan a conocerse» *(OE. C.*, Gallimard, t. I, p. 1120). Pero sin perder de vista enteramente esta finalidad *psicológica y antropológica,* ciertos acontecimientos muy graves para nuestro filósofo van a llevarle a modificar fundamentalmente su concepción de las memorias que proyecta escribir: presa de un creciente delirio persecutorio, sentirá amenazada su reputación por los manejos de ciertos individuos y corporaciones —algunos de sus antiguos amigos, los jesuitas, los enciclopedistas— y, en vindicación de su buen nombre, emprenderá la tarea de escribir su vida; esta función *apologética* irá desplazando a la otra hasta convertirse en el motivo principal de la empresa autobiográfica.

Los acontecimientos que motivan este cambio de actitud pueden ser resumidos, respetando el orden cronológico, como sigue. Rousseau, que inicialmente ha mantenido una estrecha relación amistosa con algunos de los enciclopedistas, especialmente con Diderot y con Grimm, se va distanciando de ellos progresivamente. Tras una serie

de sonadas rupturas amistosas y de enfrentamientos —entre otros, con D'Alembert y con Voltaire— Rousseau se encuentra prácticamente aislado en el mundo intelectual francés de la época. En 1762, tras la publicación del *Contrato social* y del *Emilio,* a este aislamiento vienen a sumarse una serie de persecuciones políticas que le obligan a recorrer media Europa en busca de asilo: el parlamento de París condena el *Emilio* y decreta el arresto de su autor; Rousseau parte precipitadamente para Suiza y se instala en Yverdon, en tierras de Berna, pero el gobierno de esta ciudad le obliga a abandonar su territorio. Finalmente, consigue encontrar refugio en una pequeña aldea del principado de Neuchatel, que en aquella época dependía del reino de Prusia, pero también allí se acumulan los ataques contra él: la publicación de las *Cartas de la Montaña* es denunciada al gobierno de Neuchatel por la venerable clase de los pastores, mientras que, al mismo tiempo, el libro es quemado en Holanda y en Francia. Pero el tiro de gracia le viene de Voltaire, quien publica anónimamente en Ginebra un sangriento panfleto titulado *Sentimiento de los ciudadanos,* en el que acusa a Rousseau de ser un demente impúdico, un ateo peligroso y un disoluto sifilítico, amén de otras lindezas por el estilo. El populacho reacciona a las acusaciones de los pastores apedreando la casa de Rousseau y éste se ve obligado a abandonar Suiza. Protegido por David Hume, se traslada a Inglaterra, pero allí la susceptibilidad enfermiza de Rousseau y la torpe indiscreción del filósofo escocés conducirán a una nueva ruptura y a un nuevo cambio de residencia.

Todos estos acontecimientos persuaden a Rousseau de que está en marcha un vasto *complot* contra su persona y su reputación. Esta obsesión por el peligro de que su verdadera imagen sea deformada por sus enemigos y que la posteridad asocie a su nombre la de un malvado, lleno de vicios y carente de humanidad, será la que determine la nueva orientación *apologética* de sus *Confesiones.* Ya no se tratará principalmente de presentar a un hombre tal y como verdaderamente es a fin de que sus semejantes dispongan de un elemento de comparación. Está en peligro su fama, la parte inmortal de su ser, y habrá de concentrar todo el esfuerzo en defenderla; su libro será el medio de que se sirva para que sus contemporáneos sepan quién es verdaderamente Jean-Jacques Rousseau. *Las confesiones* adquieren el carácter de un alegato: se invita al lector a que se convierta en juez de la causa entre Rousseau y sus enemigos; éstos son los acusadores y Rousseau presenta su escrito en su propia defensa; compete al lector que, en cuanto contemporáneo ha de estar al tanto de los rumores que circulan sobre Rousseau, el decidir acerca de

cuál sea el verdadero carácter y personalidad de Jean-Jacques, de cuál sea su naturaleza moral más profunda, a la vista de lo que éste vaya exponiendo en su escrito. Pero para que el juicio pueda ser exacto Rousseau habrá de exponer todo cuanto a su vida y a su persona concierna; se mantiene, pues, el propósito de hacer un retrato fiel y completo, pero ahora ya no se trata de poner la primera piedra de una antropología futura, sino que el alegato de la defensa sea impecable. Rousseau va a contar su vida con todos los detalles, sin omitir ninguno, por vergonzoso, ridículo o insignificante que pueda parecer, pero sin pretender elaborar un esquema coherente final a base de ellos. Esa habrá de ser la labor del lector: «Es tarea suya el reunir todos esos elementos y determinar el ser que componen: el resultado será obra suya, y si al hacerlo se equivoca, todo el error vendrá de sus manos» *(OE. C.,* t. I, p. 175). Rousseau ha de limitarse a describir con exactitud y a ser totalmente sincero. Él, y solo él, tiene acceso a su propia naturaleza, sólo él puede conocerse a sí mismo: aquí el surgimiento del individuo es inseparable del primado de la introspección: yo soy distinto de los otros, único, irrepetible, pero tengo acceso inmediato —en la intuición y el sentimiento— a mi verdadera realidad; los otros no me conocen, pero yo sí: yo soy el único que me conoce en mi unicidad, pero, a pesar del dolor de la soledad en que se halla la conciencia individual, ésta puede tener la satisfacción de la certeza de su conocimiento de sí misma. «Siento mi corazón», dice Rousseau: sé lo que siento, conozco mis sentimientos y puedo estar seguro de ellos. Pero, ¿cómo comunicar lo absolutamente singular?, ¿cómo hacer llegar a los otros lo más íntimo para mí mismo? En Rousseau empieza a esbozarse la teoría romántica del genio singular aislado en medio de los hombres y sin poder llegar a ellos, pero él, como hombre del siglo XVIII que es, aún cree que es posible la comunicación y el entendimiento entre las conciencias. Starobinski ha subrayado la importancia de la noción de *transparencia* en el pensamiento de Rousseau y, particularmente, en su obra autobiográfica. Rousseau va a desnudar su alma ante el lector, va a dar a conocer su vida en todos sus detalles y esto hará posible que el fondo de su ser sea conocido por los demás: «Querría poder hacer que mi alma fuera en cierto modo transparente a los ojos del lector, y para eso trato de mostrársela desde todos los puntos de vista, haciéndola aparecer bajo las luces más diversas, y procediendo de tal manera que no se produzca en ella una sola modificación que él no perciba, a fin de que pueda juzgar por sí mismo cómo es el principio que produce tales modificaciones.» *(OE. C.,* t. I, p. 175.)

En esta postulación de la entera validez gnoseológica de la introspección y del autoconocimiento subyace un profundo orgullo y un sentimiento de suficiencia que bien poco tiene ya de cristiano. La conciencia que Rousseau tiene de sí mismo es idéntica a la visión que Dios tiene de Rousseau: «he revelado mi interioridad tal y como tú la has visto», dice en el preámbulo definitivo a *Las confesiones*. Rousseau es exactamente como cree ser. Y cuando en dicho preámbulo el autor interpela al propio Dios lo hace en términos de perfecta igualdad. La buena conciencia del alma bella ya no teme el juicio final, sino que apela a él en el convencimiento de que habrá de consagrar su propia gloria. Pero esta apelación resignada al juicio de Dios que restablecerá la inocencia de Rousseau frente a las acusaciones de que le han hecho objeto no adquirirá un papel preponderante hasta las *Ensoñaciones del paseante solitario*. En *Las confesiones*, Rousseau confía en que su escrito hará que triunfe la justicia en este mundo, esto es, que sea conocido el verdadero Rousseau, pero poco a poco irá perdiendo esta confianza. A partir del descubrimiento del *complot*, Rousseau irá convenciéndose plenamente de que sus enemigos son demasiado poderosos como para que él pueda hacer nada en su propia defensa y de que, además, han ganado a su causa a la totalidad del público de la época. Sólo le quedará la esperanza de que la posteridad rehabilite su memoria y de ahí que la preocupación por el destino de sus escritos después de su muerte vaya convirtiéndose en una de sus principales obsesiones: en qué manos dejar los manuscritos de sus obras autobiográficas a fin de estar seguro de que transmitirán a la posteridad ese depósito. Dos meses antes de morir confía una de las dos copias manuscritas de *Las confesiones* a su amigo el pastor Moultou, residente en Ginebra, mientras que el marqués de Girardin, cuyo palacio constituyó el último refugio del filósofo, conservó la otra hasta que la viuda de éste hizo entrega de la misma solemnemente a la Convención en 1794: la posteridad recibiría el legado de Rousseau.

SANTIAGO GONZALEZ NORIEGA

Ribadavia, 6, 10.º D
MADRID-29

CEREMONIAL PARA UN DIA DE INVIERNO *

Don Cipri se levantó, como casi todas las mañanas, con un agudo dolor de riñones. Buscó a tientas el vaso y, con la mecánica de la costumbre, se colocó de un golpe seguro la dentadura postiza. Por entre las raídas cortinas se filtraba una luz mortecina, invernal.

Siempre igual. Seguro que llueve. Eso no falla.

Dejó la cama a duras penas y se arrastró pasillo adelante camino de la cocina. Preparó su desayuno, leche con unos mojoncitos de pan, y volvió al dormitorio. Una vez terminado el refrigerio, encendió su pitillo mañanero, a pesar del inevitable y familiar golpe de tos. Cuando se hubo cansado del humo y de los estertores apagó el cigarrillo y se encaminó al retrete. Afeitado y relativamente limpio, regresó al dormitorio, abrió el armario y sacó el traje de las grandes solemnidades. Dobló el pantalón sobre el respaldo de la silla y colocó encima la americana. Se quedó un momento pensativo, abrió el cajón donde guardaba la corbata, aquella corbata cuidadosamente plegada, y descorrió las cortinas. Una fina lluvia caía sobre la calle casi desierta.

Siempre pasa lo mismo.

Antes de vestirse buscó en la mesilla los dos tubos de medicamentos y sin darse cuenta —como cada día desde hacía tantos y tantos años— se tragó de un golpe las pastillas. (Te vas a matar con tanta porquería, le decía su amigo Lucas. Se lo decía siempre entre robo y robo de cartas en el eterno guiñote del Casino. Siempre tomando potingues ¿no has de estar mal? Un día de éstos cascas y ni te enteras, repetía Lucas cada vez que los otros les cantaban un veinte en copas o en oros. Luego lo miraba con aire apocalíptico mientras don Cipri apuraba su cuarta copa de cazalla. Lucas no bebía, no

* Del libro inédito *Carnet de baile para máscaras y muertos.*

había bebido nunca. A lo más un vino —moscatel siempre— el día del cumpleaños de la Maruja —que en Gloria esté—). Don Cipri hizo un esfuerzo, no por cotidiano menos difícil, para ponerse el pantalón y se quedó mirando fijamente la foto de la Maruja.

> Esa sí que tenía salud. Ni un mal catarro. Ni una tos. Una mula, con perdón, decía Lucas.

Se puso don Cipri la camisa de los domingos, a pesar de ser lunes, y se fue abotonando.

> A botón por muerto. Todos amigos. La Maruja estaba como un roble. Tuvo que ser un mal aire. La vida que tiene muy mala folla. Como don Cosme. Tan buen cazador. De veinte perdices no bajaba. Monte arriba como un chaval. Una vista de águila, óigame. Donde ponía el ojo, ponía la perdigonada.

Don Cipri sacó la corbata que pareció saludarle como esos amigos que sólo coinciden en los velatorios, y con mano temblorosa comenzó a hacerse el nudo. Luego le dieron las palpitaciones y se sentó sobre la cama. Abrió el cajón de la mesita de noche y extrajo precipitadamente una pastilla. (Te vas a matar, Cipri, con tanta mierda como tragas, repetía Lucas mirando sus cartas y calculando los triunfos ya jugados.) Don Cipri se incorporó y fue a observar el nudo ante el espejo.

> Don Cosme era un cazador de primera. ¡Qué ojo! ¡Y qué mala pata! Ir a quedarse dormido sobre el cañón de la escopeta. ¡Vaya ocurrencia! En el velatorio le tenían la cara tapada por un pañuelo.

Ya estaba don Cipri poniéndose la americana y yendo a buscar su bastón. No le hacía mucha falta, pero por si acaso.

> Las caídas son fatales. Mira tú la Juliana. Toda la vida subiendo y bajando escaleras y tuvo que esmorrarse contra el bordillo de la acera delante de la Colegial. Así, al menos, mosén Raimundo llegó a tiempo de darle la Extrema.

Don Cipri cerró la puerta de su piso y, poco a poco, partido en dos, bajó las escaleras como pudo. Cada día le costaba más andar, aunque la verdad es que nunca le había sido demasiado fácil hacerlo. De su piso al despacho no tenía más que bajar las escaleras. Lo había instalado en el entresuelo, para no andar yendo y viniendo. Veintidós escalones. Ni uno más. Y, una vez al día, el Casino. A la vuelta de la esquina como quien dice. (Deberías andar un poco, le de-

cía Lucas; debes de tener el corazón como una castaña pilonga.) Don Cipri casi se torció un pie en el peldaño roto y se cagó en la mar.

A Lucas le gustaba tanto andar y que le dijeran lo del buen aspecto que tienes y esas cosas. Se subía todos los días hasta el castillo y desde allí tiraba piedras. ¡Menuda afición! Decía que era para la cosa del desentumecimiento.

Don Cipri sintió un escalofrío al asomar la jeta a la calle. Todavía no estaba allí Tomás el taxista y se subió las solapas de la americana.

Hay que andarse con tiento. Esta humedad es de las que matan. La lluvia que no falla. Lucas no se perdía su paseo por nada. Ni en invierno.

Don Cipri pensó que Tomás tardaba demasiado y miró el reloj, preocupado por llegar tarde. (Hay que andar. Darle cuerda al reloj, Cipri, le decía Lucas mientras contaba los tantos sin olvidarse de las diez de últimas. Y los otros venga de repetir lo de Lucas está como un toro. Mientras barajaba, Lucas murmuraba algo sobre que hay que cuidarse. Si no fíjate en mí. Un bracico de mar.) A don Cipri se le encabritó de repente la próstata y sintió la vejiga un poco suelta.

Cualquiera sube ahora sólo para mear.

El taxi de Tomás se paró frente a la casa. Don Cipri, como pudo, se arrebujó en el asiento de atrás. Tomás murmuró un saludo y arrancó. A Lucas le ponía enfermo la manía de su amigo por ir en coche a todas partes. (En un sitio tan pequeño y siempre en coche, le decía al terminar el primer coto de guiñote. Así, Cipri, no vas a durar dos días. Se te va a oxidar la máquina, Cipri, que te lo digo yo.)

En el cementerio apenas había un grupo de hombres fumando y hablando por lo bajo protegidos por los hongos enlutados de sus paraguas. Don Cipri se apeó del taxi y se acercó a su sobrino quien, sin mediar palabra, le acogió bajo el suyo.

—Gracias, hijo; con este reúma yo ya no puedo ni con el dichoso invento.

Se pegó al sobrino y se quedaron en silencio esperando la llegada del cortejo. (Cipri, cuenta tú esta vez, le decía Lucas al terminar la undécima partida de cartas. Y don Cipri que no, que le dolían las manos. La artritis, ¿sabes? Y Lucas cogía los naipes, se mojaba los dedos y empezaba a contar meneando la cabeza. Cipri, que no haces ejercicio, que te vas a morir de puro quieto.) Llegó el furgón, apea-

ron el féretro y la comitiva se dirigió hacia el fondo del campo santo. Mosén Raimundo rezó una oración que don Cipri, con aquella sordera cada día mayor, no llegó a oír. Luego, metieron el ataúd en el nicho y los enterradores comenzaron a taponarlo. El personal desfilaba ya hacia la salida.

—*¿Nos vamos, tío?*

El mozo le tiraba de la manga. Don Cipri como ausente.

—Tío, vámonos.

Miró al sobrino con aire distraído e hizo un vago gesto con la mano.

—Vete y dile a Tomás que no me espere.

—Tío, mire que llueve.

Al chico le daba igual, pero quería cumplir.

—Por lo menos quédese usted el paraguas.

—*¡Que te vayas y me dejes en paz!*

Se encogió de hombros el sobrino y dio media vuelta mientras le atravesaba la mirada un presentimiento de herencia cercana.

—¡Allá usted!

Don Cipri no se molestó en contestar. Se quedó mirando cómo los enterradores terminaban de poner el reboque al ojo del nicho.

—¡Coño, Lucas, que os vais todos sin avisar y me estáis dejando más solo que la una!

Lo había dicho en voz alta, casi sin darse cuenta. Los enterradores intercambiaron una sonrisa asomada a la burla. Estaba totalmente empapado y no se hubiera dado cuenta de que lloraba de no ser por aquel regusto a sal en la boca. Volvió la espalda al nicho y, como ido, avanzó entre las tumbas, camino de la salida. Pasó por delante de las lápidas deteniéndose de vez en cuando. Allí estaba cuanto quedaba de su mundo: la foto asepiada de la Maruja mirándole con aquel aire de perpetuo enfado; el epitafio dedicado a don Cosme con aquel extraño remate que siempre le había hecho sonreírse un poco: «El Diablo las carga»; las flores de plástico en la tumba de la Juliana, oportuna ella hasta a la hora del tránsito. Sus amigos. Sus muertos.

Tendría que quedarme aquí. Hay más compañía.

De repente volvió a sentir el latigazo de la próstata. Ganó con prisa las puertas del cementerio. Se desabrochó la bragueta y, entornando los ojos, orinó largamente contra el muro. Con muchísimo respeto.

ALFONSO GIL

Avda. Ciudad de Barcelona, 208
MADRID-7

MEDEA: LA ESTETICA DE UN MITO

La mirada a los clásicos, sin permanecer aferrados a esquemas preconcebidos, nos suelen ofrecer una lectura de sus textos plena de significados que en cada época y a cada hombre es posible actualizar.

Esta es precisamente la actitud de Pier Paolo Pasolini respecto a la figura de Medea (*), de quien se ocupa en su filme del mismo nombre, no sólo como personaje de Eurípides, sino tomando su historia en cuanto ligada de manera fundamental al mito de los Argonautas.

Mediante el enfoque unitario de los personajes del mito, la creatividad de Pasolini elaborará una Medea que, sin perder su ser clásico, nos va a permitir a los espectadores de este momento histórico en que nos encontramos acceder al mensaje en su sentido primitivo, tanto en el aspecto ético o sociológico como en el puramente estético.

No vamos a hablar en estas páginas de lo que se ha dado en llamar «la irracionalidad de Eurípides», puesto que la cuestión ha sido ya suficientemente tratada por Dodds en su libro *Los griegos y lo irracional*. No es, por tanto, necesario que analicemos aquí el sentido que el término encierra aplicado al fenómeno cultural griego, pero sí creemos conveniente recalcar el hecho de que existe cierta tendencia a valoraciones contrapuestas y de que este hecho se nos ofrece en el pensamiento de la Grecia clásica con más énfasis que en cualesquiera otros momentos históricos.

Racional-irracional, Apolo-Dionisos, y todos los pares de contrarios de que se vale el hombre griego para formular su conocimiento del cosmos en el que habita, nos obligan a mantenernos en esta bipolaridad conceptual, que, de una u otra forma, nos exige la opción definitiva, la adhesión simpática, que nos acerque a uno de los extremos para minimizar o valorar el otro.

Parece a todas luces discutible el hecho de que frente al piadoso Esquilo, que tradicionalmente carga con la fe y el respeto a los dioses dominadores del destino, e incluso frente a Sófocles, carac-

---

(*) Pasolini, P. P.: *Medea*, Ed. Alfa Argentina, Buenos Aires, 1972

terizado por su casi «santidad» pagana, Eurípides sea el que da a toda su obra el valor de la *razón*. Es el *logos* frente al *mithos*, la variante que, al menos en apariencia, ha introducido Eurípides en la tragedia.

Pero todas estas divisiones en contrarios están, una vez y otra, olvidando la unidad fundamental, en la que todo es contradictorio y al mismo tiempo se concilia. Porque Dionisos no es pensable sin Apolo, ni la razón humana sin lo que de irracional late en cada hombre, ni el mito vivificador sin un logos capaz de organizarlo y asimilarlo.

Así pues, Medea actúa en Eurípides, en el filosófico y mesurado Eurípides (asesino de la tragedia, según el dualista Nietzsche), por obra de su *thymos*, porque su irracionalidad le obliga, y no hay nada en ella que no sea pasional, oscuro e irreductible a categorías lógicas.

Medea es maga; tiene en sus manos los conjuros, la fuerza lunar de lo mutable y oculto, de la diosa plateada, femenina, doncella y parca. Es, en consecuencia, como figura mítica y en sí misma, la caracterización de la propia fuerza irracional. Medea es, además, extranjera, y con ello se configura también un nuevo aspecto que la aleja de lo diáfano y comprensible. Su magia, sus poderes, sus costumbres, vienen de lejos, de Cólquide, de más allá de los que para un griego de la *polis* es el mundo civilizado. Es, pues, la encarnación de fuerzas agrestes y desconocidas que seducen y amedrentan al hombre.

Nada en la Medea de Eurípides es racional: ni su personalidad trágica, ni su origen, ni su conducta (no olvidemos que mata a su hermano Apsirto para huir libremente con Jasón), ni siquiera su muerte, arrebatada en un carro de fuego. ¿Muerte? ¿Vida? El propio Eurípides nos vela artísticamente su final, casi una apoteosis, seguidor fiel de la leyenda..

Este recurso a lo maravilloso, que agiganta la figura de Medea hasta destacarla de manera sorprendente con respecto a los demás personajes, resulta una constante a lo largo de la obra.

Ni el coro, ni la nodriza, ni siquiera Jasón, logran tener carácter propio; aparecen sólo como difusas sombras al lado de la misteriosa figura femenina, para quien Eurípides reserva el protagonismo absoluto que su sociedad patriarcalista le tiene vedado. Se ha venido considerando por este motivo al trágico griego como uno de los primeros luchadores por las reivindicaciones femeninas que ha conocido la historia. No obstante, en nuestra opinión, la Medea de Eurípides no es sólo un intento de valorar lo femenino frente a un entorno sociológico hostil, o, por lo menos, no es éste su contenido esencial.

Después de las formulaciones de Vico respecto al ámbito de la estética, sabemos que la creación artística no se ajusta a los esquemas del pensamiento lógico, que, mientras la razón discurre de una manera que podríamos llamar lineal, el arte se vale del mito y de la metáfora. Ambos, mito y metáfora, constituyen un tipo de pensamiento a-lógico que se caracteriza por el empleo de la imagen y de la analogía como formas de expresión.

La imagen y la analogía no son, sin embargo, formas exclusivas del pensamiento artístico, sino que se dan también en el pensamiento primitivo y en la infancia. El artista, el primitivo y el niño poseen, así, un peculiar modo de pensamiento, un pensar con imágenes, o *visual thinking,* según la expresión de Herbert Read; y es este peculiar modo de pensamiento, que utiliza la imagen y la analogía como formas expresivas, lo que confiere al arte una capacidad simbólica de la que se encuentra muy lejos cualquier otro tipo de manifestación humana.

Toda obra de arte es, en consecuencia, una gran metáfora, un repertorio de analogías, que el artista ofrece a su público para que acierte a captar, por vía de sensibilidad, lo que, en definitiva, es la esencia de su mensaje. Pero, además, toda obra de arte consigue crear modelos, figuras míticas, que el hombre, a lo largo de la historia, va a considerar para sí mismo arquetipos y proyectos. Arquetipos, en cuanto constituyen modelos de ser humano (se ha dicho en reiteradas ocasiones que los griegos ponían en sus dioses lo mejor de sí mismos). Proyectos, en cuanto plantean el tipo de conducta a que el hombre de cada momento histórico va a tender.

Recordemos al rebelde Prometeo, héroe civilizador, representante del afán científico y de la libertad, el que roba el fuego a los dioses para entregarlo a los hombres, sus criaturas. Quizás ninguna época haya sabido valorar mejor que el Romanticismo el significado de la figura de Prometeo, hasta el punto de que llegan a ser numerosos los creadores románticos que le hacen protagonista de su arte.

Pero, frente a la tradición prometeica, encontramos en nuestros días una actitud crítica que revisa el contenido de este mito, conservado intacto a lo largo de tantas generaciones; una actitud que se ha llamado contracultural: Herbet Marcuse nos ha sabido descubrir el otro aspecto de Prometeo, su carácter negativo, que hace de él un héroe del trabajo alienado y no creador. Después de la lectura de Marcuse nos hallamos ante un Prometeo empobrecido, que pasa a ser la proyección mítica de una sociedad represiva.

El sentido de la metáfora prometeica ha cambiado, de igual modo que ha cambiado de rumbo la búsqueda que compromete al hombre

de nuestra época en el esfuerzo por encontrarse y conocerse a sí mismo. El hombre de hoy advierte que ya no es Prometeo, el científico civilizador, el modelo de conducta, y, a través de una actitud estéticamente enriquecedora, Marcuse nos propone la nueva lectura de los mitos de Orfeo, el artista, y de Narciso, el contemplativo.

Una trayectoria semejante es la seguida por Pasolini. Su lectura de Medea, realizada desde presupuestos estéticos actuales, supone la reinterpretación del mito de los Argonautas, a pesar de la fidelidad con que se ha llevado a cabo el tratamiento del tema.

Pasolini no va a narrarnos ya, como hiciera Eurípides, la historia de Medea. Para él, tanta o más importancia que Medea va a tener Jasón en el relato, puesto que es la figura de Jasón, el héroe que acomete la conquista del dorado vellocino, el desencadenante de la tragedia, el personaje, siempre en el escenario del drama, siempre ajeno, que va a acompañar a Medea hasta su final.

Inicia, pues, su filme Pasolini narrando, mediante bellas imágenes, la infancia de Jasón.

Cuenta la leyenda que Pelias, temiendo una venganza después de arrebatar el trono de Jolcos a Esone, amenaza con la muerte a los descendientes de éste y su esposa, Polimela. Pese a todo, ella consigue ocultar el nacimiento de su hijo, Diómedes, y entregárselo al Centauro Quirón para que lo críe lejos de las intrigas de Pelias. El Centauro cuida con esmero al pequeño y le impone el nuevo nombre de Jasón.

Años más tarde, cuando Jasón se ha convertido en un joven bello y despierto, el propio Pelias, inspirado por la diosa Hera, le encomienda un viaje a la Cólquide, a bordo de la nave *Argos,* para conquistar el vellocino de oro. Será allí, en la lejana Cólquide, donde va a tener lugar su decisivo encuentro con Medea.

Jasón es, por consiguiente, uno de esos héroes míticos que son abandonados en su infancia, recriados lejos de sus orígenes y que, cumpliendo un ciclo fatal trazado por el destino, vuelven al lugar del que, en su día, se vieron alejados.

Sus primeros años transcurren, pues, bajo la influencia del Centauro Quirón, médico, sabio y profeta, que ha tenido a su cargo la crianza de personajes como Asclepios, Aquiles o Eneas. Quirón es, a todas luces, el viejo maestro, conocedor de arcanos, el que transmite la divina sabiduría.

Existe, no obstante, una nueva faceta a considerar respecto a la figura del Centauro. El sentido de esta criatura del mito, mitad hombre, mitad caballo, se aclara si lo observamos en paralelo con algunas figuras de características semejantes que aparecen en la cul-

tura griega. Nos referimos a criaturas de aspecto extraordinario y fabuloso, como son los sátiros y los faunos.

La creatividad del genio griego se manifiesta, una vez más, en toda su riqueza, concibiendo estos personajes mezcla de animal y de hombre. Sátiros, faunos o centauros son la representación unitaria del ser humano y su parte de animalidad; son, en fin, la imagen mítica de lo irracional.

En el caso de Quirón, lo que nos ofrece el mito es la idea de un ser superior. No es un simple centauro; es, además, divino. Posee la sabiduría y la capacidad de transmitirla. Tiene también el dominio de las fuerzas naturales. El mito del Centauro Quirón implica la idea de un ser superior que logra esa superioridad porque ha asumido el aspecto dual de la esencia humana para trascenderla, y en ello, precisamente, radica su fuerza simbólica.

Entendemos que, de esta manera, la explicación de su origen divino —fue engendrado por Zeus bajo forma de semental— cobra sentido, y no puede extrañarnos, en consecuencia, que su tarea educativa se vea coronada por el éxito de haber formado héroes, como Aquiles, Jasón o Eneas, e, incluso, personalidades divinas, como el dios-médico Asclepios. Del mismo modo que Sócrates, al asumir su ignorancia, fue sabio y alcanzó la dignidad de maestro, Quirón, el Centauro, al aceptar su animalidad, alcanza la categoría de lo divino y la capacidad de transmitir su propia personalidad como maestro.

Hasta aquí, lo que nos narra la creatividad del genio griego, pero podemos preguntarnos qué ve Pier Paolo Pasolini en este mito, al acercarse a él con su mirada renovadora.

En primer lugar, advertimos un deseo de racionalización que le lleva a considerar las figuras del mito como meros seres humanos, desprovistos de toda connotación sacralizada.

Ya, desde los momentos iniciales del relato, Quirón aparece a los ojos de su pupilo como un mero hombre, y es el sentido de la imagen del viejo Centauro el que sufre, de manera explícita en el texto, este proceso desmitificador:

> En realidad, el Centauro había sido siempre una «subjetiva» de Jasón. Ahora también son los ojos de Jasón (los ojitos opacos y penetrantes de un joven de veinte años, alto como un lebrel) los que miran: y, «como visto por él», el Centauro es un hombre, un simple hombre, que ha perdido sus formas fabulosas.
>
> Esta fatal entrada en la racionalidad y el realismo implica un cariz diferente en la educación que el Centauro da al joven Jasón: comienza, por lo tanto, a racionalizar y a desconsagrar todo lo que antes había declarado ontológico y sagrado.

Y añade Pasolini como nota recordatoria a efectos del guión: «(Cfr. *Teorías de Eliade*, etc.)», con lo cual deja patente, sin duda, su intención de aplicar a la obra los estudios acerca del mito y de lo sagrado, que tan bien conoce.

Más adelante, cuando Jasón está a punto de casarse con Glauce, la hija del rey de Corinto, en un encuentro que Pasolini califica de «mágico», el Centauro vuelve a la escena del relato:

> JASON: ¿Cómo es que estás aquí?
>
> (Le responde la voz del Centauro, pero ésta no sale de la boca del Centauro.)
>
> VOZ DEL CENTAURO: *Querrás decir ¿cómo es que estamos aquí?*
>
> (Jasón mira mejor frente así, y, en efecto, es justo utilizar el plural: *los Centauros son dos*: junto al Centauro de la *infancia*, mitad hombre y mitad caballo, está el Centauro de la edad adulta, un hombre normal.)
>
> JASON: ¿Es una visión?
>
> (Quien le responde es el Centauro humano y racional, mientras que el mítico calla y mira sonriendo.)
>
> CENTAURO: Sí, lo es; eres tú el que la produce. Nosotros dos, en efecto, estamos dentro de ti.
>
> JASON: Pero yo conocí un solo Centauro...
>
> CENTAURO: No; conociste dos: uno, sagrado, cuando eras niño; otro, desacralizado, cuando fuiste adulto. Pero lo que es sagrado se conserva junto a su nueva forma desconsagrada. ¡Y henos aquí, uno al lado del otro!
>
> JASON: Pero ¿cuál es la función del Viejo Centauro, el que conocí cuando niño, y que tú, Centauro Nuevo, si entendí bien, sustituiste, no haciéndolo desaparecer, sino agregándote a él?
>
> CENTAURO: El no habla, por supuesto, porque su lógica es tan distinta de la nuestra, que no se entendería... Pero puedo hablar yo por él. Es bajo su signo, como tú (más allá de tus cálculos y de tu interpretación), en realidad, amas a Medea.

El texto ilustra suficientemente esta línea desmitificadora que hemos señalado. Pasolini nos muestra un Jasón niño, equivalente al sentir y pensar primitivos del hombre griego, que, al crecer y desarrollarse anímicamente, abandona los esquemas en los que se encontraba inmerso y adquiere la visión desacralizada. Este nuevo Jasón, hombre-adulto-actual, no puede oír ya al Centauro, aunque lo lleve en lo más profundo de sí mismo y sea su lenguaje el que predomine en la esfera del sentimiento.

Jasón, el Jasón que somos cada uno de nosotros, conoce, pues, esa dualidad humana, y la conoce con el nítido mecanismo de su razón

que le habla por medio de conceptos y no de figuras sagradas. Pero, al mismo tiempo, Jasón aprende, el Centauro se lo enseña, que en lo más profundo de su ser, él, el Viejo Centauro, mítico e irracional, le acompañará mientras viva.

Esta dimensión profundamente humana que descubre Pasolini convierte la figura de Jasón en un ejemplo del hombre de nuestros días, que se debate entre lo que dicta la razón y lo que de oscuro e ininteligible encuentra en sus profundos sentires, que busca una manera de explicar su mundo heredado de lo sacral y reacciona confusamente ante sí mismo.

Y así, frente a un Jasón fortalecido porque acepta su propia realidad, se perfila, como en un contrapunto, la figura de Medea quien, toda ella pasión, complementa con su parte femenina el todo unitario que resulta el ser humano.

Medea suponía para Eurípides la caracterización de las fuerzas mágicas e irracionales y de los poderes de la naturaleza humana en su aspecto negativo. La Medea de Pasolini adquiere, lo vamos a ver, una grandeza que, implícita en Eurípides, alcanza en el filme su desarrollo más completo.

Del mismo modo que Jasón y que Quirón, el Centauro, Medea sufre en su simbolismo un proceso que tiende a depurar las implicaciones mágicas que hacen del suyo un personaje extraordinario.

En primer término conviene recordar el texto de Eurípides: Medea expone al coro sus intenciones de venganza. Para ello concibe un plan. Hará entrega a Glauce de un manto y una corona como regalo de esponsales, simulando un deseo de reconciliarse con los nuevos esposos. Este regalo, envenenado mediante los conjuros de Medea, ocasionará la muerte a Glauce antes de la boda con Jasón. Nadie podrá acudir a prestarle ayuda porque el que lo haga perecerá junto al cadáver de la joven, presa del mágico vestido. Sólo se atreve a ello Creonte, su padre, quien muere al intentar salvarla.

Hasta aquí el proyecto de Medea. Su ejecución será consumada según lo previsto, y en un magnífico recurso estético, por boca de un mensajero, Eurípides nos narra la tragedia.

Pasolini utiliza estos mismos versos de Eurípides, repetidos textualmente, pero los concibe como un sueño de Medea. Los *sueños mágicos* de Medea son, por tanto, una manera de formular ese encuentro con la actualidad de los personajes que, como hemos advertido, caracteriza este tratamiento innovador de la versión clásica.

Medea no es, así pues, maga, ni sacerdotisa, ni posee la facultad de dominar la naturaleza por medio de poderes extraordinarios. Medea es tan sólo una mujer que sueña sus deseos de venganza, y, en los

sueños todo es lícito, no existe la censura moral. Después, despierta ya, despliega de nuevo ante nosotros el mensaje trágico: desde su mundo de hoy, esa mujer aterrada en que se desdobla la figura de Medea —«... hay otra Medea que observa la escena: una Medea temblorosa, trémula, miserable, mendiga, que sin pudor de manifestar su ansia atroz y su inseguridad, mira cómo van las cosas»— comprende que es distinto vivir de soñar.

Lo onírico existe, pues, junto a la vigilia en Medea como el Viejo Centauro mítico permanecía en las profundidades del adulto Jasón hasta el fin de su existencia. Ambos, Jasón y Medea, lo masculino y lo femenino del ser humano representan, él, la razón que aprende a vivir con la irracionalidad radical en el hombre; ella, el doble mundo consciente-inconsciente, el sueño y la vigilia como estados alternativos de la mente humana.

En consecuencia, lo que esos sueños de Medea significan es que la capacidad creadora, considerada en un grado menor de evolución como irracionalidad y magicismo, queda ahora replegada al mundo del subconsciente y no se pierde.

Podría parecer que estas visiones oníricas en que se transforma la ilusión mágica del primitivo a la luz de la visión desacralizada del hombre actual difieren del mundo mágico, pues carecen del impulso que tiende a dominar la naturaleza, del impulso que abre al hombre hacia el mundo que le rodea para dominarlo primero y conocerlo después.

En efecto, entre el mundo onírico y el mundo mágico existen estas diferencias, pero lo que la figura de Medea trata de decirnos es que la influencia del subconsciente no disminuye a pesar de ello.

En definitiva nos hallamos ante el enfrentamiento de dos mundos distintos: el de la ciencia y el del arte: dominar la realidad y conocerla, o, la alternativa creadora, radicada en el subconsciente, y que nos va a hablar no ya del entorno que rodea al ser humano, sino de lo más profundo del ser humano mismo.

Lo que el mito de Medea representa en su raíz más honda es lo femenino como impulso creador; ese crear que en el hombre se lleva a cabo mediante un pensamiento en imágenes, a-lógico, del que ya hemos hablado líneas antes. Y esa creatividad va a tener su fuerza, de manera que, por su medio, ya no se transformará la naturaleza, sino el hombre propiamente dicho.

La Medea de Pasolini nos habla también, con su voz milenaria y a la vez contemporánea, del enfrentamiento trágico del hombre con su propia culpabilidad. Pero no sólo de esto, Eurípides y los trágicos en general ya lo habían hecho, sino de cómo ese acceso al ser ético

se va a lograr sólo por medio de un acto de creación, por un acto en el que el hombre se hace a sí mismo y crea su propia personalidad ética.

El estudio paralelo de las dos versiones del mito de Medea nos va a descubrir cuál es el proceso de este acto de autocreación que nos propone Pasolini.

Medea ha perdido a Jasón por causa de Glauce, la bella hija de Creonte, rey de Corinto, por eso la odia y desea su muerte. También odia a Creonte porque, guiado por el amor a su hija, no duda en favorecer el matrimonio de Jasón y Glauce, aunque ello suponga la ruina moral de Medea y los hijos de ambos. Ante la triste situación familiar, el rey de Corinto sólo piensa en la felicidad de su hija y decide para Medea y los suyos el destierro.

Por último, Medea odia a Jasón y desea destruirlo porque, en un impulso injustificable y egoísta la ha afrentado. Pero como Jasón es, además, la persona a quien más ama, su deseo de destruirlo no se aplaca, como en las otras ocasiones, con la muerte, sino matando ese amor representado en la figura de sus hijos, eliminando así su futuro:

MEDEA: ¡Ahora tu llanto no es nada; verás en tu vejez!

Un nuevo significado se añade ahora a la visión total del mito. Medea es lo femenino creador en su aspecto positivo y lo femenino destructor en la vertiente negativa. Se completa así el conjunto mujer-vida-muerte, o el sentido lunar que en un principio ya vimos poseía la figura de Medea en cuanto doncella-madre-parca.

Hay, por otra parte, una serie de culpables en este nudo de relaciones, de modo que, si bien todos los personajes giran en torno a Medea y al sentimiento destructor que alienta hacia ellos, cada uno es víctima y verdugo a la vez de los demás.

Vemos, pues, que la culpabilidad, que en un principio atribuíamos exclusivamente a Medea, afecta en su raíz más honda a todos los personajes.

La clave del acceso al ser ético que nos plantea la lectura de Medea en Pasolini nos la va a proporcionar un elemento ya caracterizado típicamente en su simbología. Nos referimos a la dimensión mágico-simbólica del espejo.

Nos parece de gran utilidad recordar aquí, de manera sucinta, el sentido del mito de Narciso, el que muere de amor porque la bella imagen que contempla, reflejada en las aguas cristalinas de un arroyo, no le corresponde. Narciso no puede dejar de contemplar esa imagen que es la suya reflejada, y, abandonado a su contemplación, muere y se transforma en una flor.

El mito de Narciso nos habla así de belleza, de amor y de autocreación, pues cuando muere se transforma en flor. Narciso ama, pero no se ama a sí mismo, como podría parecer superficialmente, porque él no sabe que esa imagen amada es la suya. Narciso ama la belleza inalcanzable de la forma que el espejo le ofrece.

Si comparamos el símbolo de Narciso con la figura de Glauce, quien también se contempla en el espejo después de engalanarse con los regalos de Medea, nos hallaremos, sin duda, ante una transformación del significado que el conjunto simbólico encerraba. Ahora Glauce no ve en el espejo una imagen bella, ni siquiera su propia belleza, sino su propia culpabilidad, y es su sentimiento de culpa lo que destruye, tanto a Glauce como a Creonte, no los conjuros mágicos de Medea.

El espejo pasa, de esta forma, a ser el verdadero protagonista de ese acceso al ser ético que descubrimos en la Medea de Pasolini. Del mismo modo que la fuerza mágica, transmitida por medio del veneno al manto y la corona, regalo de Medea, era para Eurípides el núcleo en torno al cual giraba el desenlace trágico, es el espejo, como símbolo de autoconocimiento, de enfrentamiento con la propia imagen culpable, lo que da sentido unitario a la lectura del texto desde perspectivas actuales.

Medea, lo femenino destructor-creador del hombre, la fuerza inconsciente-consciente creadora, tiene en sí misma una tarea que podríamos llamar *mayéutica* al modo socrático. Su función primordial es ayudar al ser humano Glauce en la tarea de su autocreación ético-personal, aunque esta tarea sea tan ardua que no pueda soportarla y la destruya:

> Al fin se ha vestido y va a mirarse al espejo.
>
> Se mira. Se sienta. Se observa por largo rato. Luego sus ojos se pierden en otra parte, en el vacío. Algo horrible está pasando. Tiene la palidez de la neurosis (de la chica que ha hecho de la vida un nudo atroz de culpas y de deberes, a los cuales no sabe hacer frente). Un espanto infantil, invisible, le empaña los ojos, le marca precoces ojeras (...). De golpe, como en un rapto, Glauce se levanta. Y mira aterrorizada delante de sí. Como si tuviera la aparición de la Verdad. Luego se da vuelta y, antes de que las siervas puedan detenerla, huye fuera de su habitación (...). Glauce llega a la cima de la torre y, sin dudarlo un instante, salva el bajo parapeto entre las columnitas blancas y se lanza al vacío.

Si abstraemos los personajes de la tragedia y los universalizamos, encontraremos, en definitiva, el proceso que el hombre sigue, en su íntima constitución, a partir de una actitud estética, creativa de su personalidad y de sus propios ideales, hasta que accede a una actitud

ética en la que, después de reconocerse y aceptarse como culpable, puede emprender la senda de su verdadero ser sí mismo.

El fin de Medea nos confirma esta dimensión del mito.

Medea desaparece. En la versión de Pasolini sucumbe en el incendio de su casa producido por ella misma. Su misión ha terminado. Cada uno de los personajes del mito, cada uno de los seres humanos que se encontraban cerca de ella, ha asumido su propio ser culpable, y ella misma consuma su destino creador-destructor en su persona.

No podemos evitar ante este final que acuda a nuestra mente la relación del fuego con la idea de purificación. Para el griego el mal que existe en el mundo puede ser purificado, y ésta es precisamente la función que atribuye a la tragedia, el sentido catártico de que nos habla Aristóteles.

El hombre de nuestros días no sitúa el mal en el mundo, no lo considera como algo externo. Eric Neumann nos dice en su obra *Psicología profunda y nueva ética* que en el ser humano hay dos aspectos, uno positivo, luminoso, externo y otro negativo, sombrío, profundo. El paso a la nueva ética consistirá en que el hombre acepte su parte de sombra, su doble negativo, su ser culpable y elabore su personalidad a partir del todo unitario que ello implica.

Pero es Pasolini y no Eurípides quien utiliza el fuego que destruye y purifica a Medea.

Eurípides recurría a un final mítico para la figura de Medea que salvaguardaba su potencial creativo para proyectarlo a los siglos venideros. Pasolini necesita la purificación de ese potencial creativo.

Medea, lo femenino-creativo, ha logrado que el ser humano Jasón asuma sus raíces culpables al igual que, por la visión del doble Centauro, asumiera su irracionalidad. Después de esto a Jasón sólo le queda ya su soledad, su condición de caminante hacia la muerte «en busca de un nuevo destino».

ANA MARIA LEYRA SORIANO

Prim, 3
MADRID-4

EL ESPEJO DEL UNIVERSO *

¿Cómo atreverse a hablar de un libro de apenas ciento treinta páginas, única obra del autor, en la cual, a través de aforismos, sentencias, fragmentos y pensamientos, ideas y sugerencias, despliega una diversidad temática, una dimensión y un espacio imposibles de mensurar? Antonio Porchia (1) es el autor de estas *Voces*, a las que parece difícil referirse sin traicionar el sentido íntimo que las anima. Ciertamente se puede decir, como una frágil tentativa de disculpa, que toda escritura sobre una obra de arte, de creación literaria, es una aproximación y una traición al mismo tiempo. Pero, en este caso particular, la traición se ve agravada por el hecho —acaso evidente— que, este texto único, en momentos que la proliferación de innumerables libros es la regla, ha deseado expresarlo todo.

La dirección hacia la que apuntan los aforismos de Porchia no es nunca lineal y si es necesario utilizar una metáfora geométrica, la que más cerca se encuentra de ellos es el centro de una esfera desde donde se puede partir casi hacia infinitas direcciones. El libro produce en su seno un movimiento pendular que va develando los diferentes sectores de esta imaginaria esfera que es el Universo y cuyo centro se encuentra en todas partes y en ninguna. La ambigüedad del sentido, que en última instancia caracteriza a toda expresión, es aquí utilizada al máximo, de tal forma que esto le permite al autor colocarse en observatorios contrapuestos y recurrentes, como si lo importante para él hubiese sido anticiparse a los posibles pronósticos del exterior y colmar la capacidad de análisis, de intuición, desde el interior de la obra. Intenta decir, desde adentro de la poesía, lo que

---

* Tiempo después de escribir este trabajo, y por azar, he leído, no sin emoción, el siguiente fragmento de René Char: «Acumula, luego distribuye. Sé la parte más densa, la más útil y la menos aparente del espejo del universo.»

(1) Antonio Porchia: *Voces*, Ed. Hachette, 1970, Buenos Aires. El autor, como lo informa la solapa del libro, ha nacido en Italia, en 1886, y murió en Argentina en 1968, país donde residió desde su adolescencia. Considerado el poseedor del pensamiento más dúctil de lengua española por André Breton, y el mejor poeta argentino por Cátulo Castillo —ese excelente poeta *popular*, autor de algunas de las más bellas letras de tango, entre las que puede incluirse «*La última curda*»—, *Porchia ha recibido más adhesiones que disentimientos. Parte* de su libro ha sido traducido al francés por Roger Caillois, a quien está **dedicado.**

alguien señalaría desde afuera, impidiéndole, en consecuencia, a ese *alguien* un comentario, por inocente que sea, capaz de concernir a lo que se expresa en los límites de la profundidad. *Voces* fue editado por primera vez, como lo indican las solapas de sus sucesivas ediciones, en 1943. Años después Porchia agrega una nueva serie de aforismos o poemas que denomina *Nuevas Voces*, la primera de las cuales dice: «¿Por qué vuelves a la vida? Comprendo. Uno se cansa de todo. También de estar muerto.» Volver a la vida es, antes, haber vuelto a escribir, es haber abandonado la muerte y el silencio, la promesa implícita de no escribir nada más de aquello que ya fue necesario, de aquello que se hizo y que deseaba expresarlo todo. Rota la promesa sólo resta dejar constancia de ello —no se puede huir de la lucidez—, porque quien escribió en el espacio abismal de lo indeterminado no puede engañarse, ni a sí mismo ni a los demás, sobre el carácter absoluto de la obra, porque, en suma, sólo se puede renunciar a la escritura, a la vida, cuando se ha intentado hacer de esa escritura la manifestación de todo; es haber intentado unir en un libro las infinitas imágenes del hombre y del Universo.

La forma de aspirar a escribir un libro infinito varía en cada autor y en cada época, dependiendo en primer lugar de la percepción que se tenga del infinito. A su modo, cada uno de los *Libros de las Horas* proponía, en un terreno delimitado, en una zona marcada, el vasto mundo de la religión. En nuestros días, la pérdida de la religión como centro activo de la vida, nos ha abierto al vasto mundo de la ausencia. La ciencia contemporánea, por su parte, nos ha proporcionado la dimensión de un tiempo y de un espacio infinitos, pero esta vez no por deducción sino por demostración. A veces, el esfuerzo de concretar la ejecución de un libro infinito se evidencia en la búsqueda incesante de la palabra única, que, al ser nombrada, evoque al mismo tiempo cada una de las manifestaciones nominales del Ser. «Damos un nombre y luego no sabemos qué nombre darle al nombre.»

El camino elegido por Porchia, el que fue su destino y su acompañante, ha sido el de captar las *voces* que provenían desde los rincones más remotos del Ser y llegaban hasta sus oídos bajo la forma de un diálogo espiritual. Estas *voces* semejantes a radiaciones de las que se sabe que existen, sin que se pueda determinar su origen, transitan por una amplitud sorprendente en su contenido —para seguir usando categorías que las obras siempre desmienten— y una brevedad casi mágica en la expresión de ese contenido. Los poemas se hunden en el abismo imposibilitando hacer las acotaciones que, habitualmente, se hacen al margen de una obra; por el contrario, nos obliga, si queremos entenderlos y comulgar con ellos, a seguirlos en

ese descenso abismal que no permite disimulos de ninguna especie. Pero, en ese caso, ya no sería necesario hablar, puesto que se ha alcanzado a participar de la experiencia poética. En efecto, la inclinación a hablar sobre cosas en las que el autor se nos anticipa no tiene mayor sentido, salvo para realizar ligeros artículos periodísticos, destinados ocasionalmente a diarios o semanarios. Además, los obstáculos no sólo surgen por un prurito ético, sino también por una razón más inmediata, en lo aparente superflua, que conserva —no obstante— toda su importancia en lo que atañe a la poesía y al arte, una razón, si se quiere, estética. Realmente ¿cómo atreverse a agregar una sola línea a este libro despojado de todo aditamento, que ha llevado la economía del lenguaje hasta sus últimas posibilidades, que ha consentido en desprenderse de cualquier palabra que pudiese ornamentarlo? ¿Cómo impedir que un comentario no disminuya ni empañe la belleza fulgurante de estos poemas? Es imposible incurrir en la tentación de hablar sobre estos pensamientos, aforismos —los llamemos texto—, sin pecar de altanería, porque ellos, entre otras cosas, se caracterizan por una intensa modestia, no sólo moral, sino también metafísica, en el sentido que adquirió para nosotros la conducta de San Francisco de Asís.

Seguramente este libro, al igual que toda obra de arte, no permita un encuentro frente a frente con sus posibles y múltiples significados. Los caminos de acceso a una obra de arte son siempre sinuosos y ella es siempre elusiva, preservando de esta forma el *misterio* por el cual existe obra y existe arte; ella sólo resiste una aproximación tangencial, oblicua, como si fuese absolutamente necesario, para no traicionarla más de lo debido, escapar de las fatales esquematizaciones a que nos somete el pensamiento discursivo, o, más lejos aún, huir de la transparencia, para buscar refugio en las sombras y en la noche. El lenguaje, e incluso su ausencia, sólo alcanzan a bordear ese sol inmóvil, que a menudo, con sabiduría, vigila el paso de los hombres, llevando entre sus manos una llave de silencio, para abrir las puertas —no del silencio— anteriores a la palabra, sin pronunciar nunca una afirmación o una negación, una aprobación o un disentimiento, sobre los pasos que se dieron para pasar por esas puertas, que naturalmente nadie ha atravesado jamás. Para el sol, los pasos que el hombre pueda dar, son todos iguales. Para el sol como para la sombra: no hay caminos.

Voces es un libro que, desde su primera edición hasta la última, la *undécima*, no ha cesado de afirmarse. Es conocida por una canti-

dad apreciable de lectores (2), tan poco proclives a dejarse seducir por textos que invitan a la reflexión y no al entretenimiento: «Todo es un poco de oscuridad, hasta la misma luz.» Sin intermediarios se ha ido expandiendo y en la actualidad no necesita ayuda para horadar la dura roca de la indiferencia, que generalmente se le opone a la poesía. Sin embargo, la obra como su autor continúa siendo un enigma; la primera, tal vez, porque ha nacido de los enigmas y se ha consagrado a ellos —el hombre mismo es un enigma—; su autor («Cuanto menos uno cree ser, más soporta. Y si cree ser nada, soporta todo.»), porque no hizo ningún esfuerzo por usufructuar de los espacios publicitarios que esta sociedad dedica a los hombres, para transformarlos en personajes y sacralizarlos justamente en lo que la obra tiene de superfluo. «Algunas cosas me he resignado tanto a no tenerlas que ya no me resigno a tenerlas.» «He abandonado la indigente necesidad de vivir. Vivo sin ella.» Este ascetismo encuentra su complemento y su negación en los fines desmesurados de la obra. A la pregunta inicial —¿qué se puede decir de alguien o, sobre todo, de algo que ha intentado decirlo todo?— es factible responder, como una prolongación de las aparentes tautologías por las que transita Porchia: Que ha intentado decirlo todo. Este punto opaca los demás y vuelve irrealizable una simple enumeración temática, refutando la utilidad que podría tener un acercamiento a través del análisis de los estilos literarios que, como hace tiempo lo sabemos, se ha vuelto una opaca función de la crítica. Resulta inútil entonces seguir un camino que la misma obra prohíbe. Los diferentes fragmentos nos producen el efecto de ser uno sólo, que adopta formas similares, casi idénticas, de revelarse; nos encontramos así, a medida que avanzamos en su lectura, con el paradigma de las cosas que han escapado a las más elementales leyes de la lógica, una de las cuales sostiene que algo no puede ser dos cosas al mismo tiempo. Al unir lo existente en un vasto entramado de relaciones. Porchia logra que todo sea y no sea, que la nada sea y el mundo se disuelva en misterios: «Me es más fácil ver todas las cosas como una cosa sola, que ver una cosa como una cosa sola.» La alteridad, el desdoblamiento, las estructuras binarias, están presentes permanentemente en una multiplicidad sémica que se resuelve luego en unidad: «El hombre es uno, el río es uno,

(2) La revista *Plural* (núm. 47, agosto de 1975), dirigida en ese momento por Octavio Paz, ha publicado un buen número de las *voces* de Porchia, con un trabajo introductorio de Roberto Juarroz. Recientemente, la revista *Vuelta* (núm. 31, junio de 1979), también dirigida por Octavio Paz, informó que se ha publicado una nueva versión de *Voces* en traducción de Roger Munier, con un ensayo de Roberto Juarroz y un prólogo de Borges, en la Colección *Documents Spirituels* de la Editorial Fayard.

el astro es uno. Uno, uno, uno. Hay un infinito de uno. ¡Y no hay ni un dos!»

Las seiscientas *voces* de Porchia, o seiscientas cinco para ser más exactos, escapan a las estructuras cerradas y no puede dárseles un nombre que las enmarque; ellas se relacionen entre sí por invisibles lazos que contribuyen a su libertad soberana. Desde el exterior, desde el afuera, la dimensión del sentido es imprecisa y es precisamente el sentido quien escapa a toda lógica. Un somero punteo refleja, como parte de la preocupación de Porchia, el mundo laberíntico, el libro úico, el Universo y, su otra cara, la nada; la soledad del individuo y la humanidad; la búsqueda de un destino por parte del hombre; la ausencia y la presencia de Dios; la fragilidad de la aventura humana; la belleza, el suicidio, la muerte, el amor, la vida como enigma, el extrañamiento, el tiempo, el exilio, el instante, etc. Todo conocimiento que se ofrece al hombre, en lo que atañe a lo esencial de la vida —en momentos tan difíciles para distinguir lo esencial de lo efímero—, es esbozado aquí, bajo la presencia de una vigilante ignorancia: «Lo que sé lo soporto con lo que no sé.» El punto unificador de todos estos elementos difícilmente mensurables no podía ser más que el hombre, para quien existen todas las cosas; y en este sentido el humanismo de Porchia es radical. Pero quizá sobre lo único que el autor no habla directamente es sobre aquello que se refiere al *objetivo último* y al *proceso de la obra*, actitud que no puede sorprendernos, puesto que generalmente de lo que un autor no habla nunca (por una imposibilidad de hacerlo y no por la severidad de su reserva) es de la elaboración de la obra, de su origen, de aquello que la ha *inspirado*, terreno del cielo o del infierno donde nada se precisa, donde reina lo indeterminado y lo innombrable, y donde sólo es posible apelar al débil sostén de los adjetivos (secreto, misterioso) para designarlo, adjetivos que en su imprecisión no hacen más que traducir con cierta facilidad el carácter extrañamente ambiguo del arte, que no es otra cosa que el rostro oculto del hombre. Numerosos son los autores que se muestran reacios a hacer consideraciones sobre el origen o los objetivos finales de la obra que han elaborado, pero pocos son los que *confiesan* su pasión por el desmesurado espacio del Universo, su pasión, en consecuencia, por el espejo que refleje todo lo que el Universo contiene («Una cosa, hasta no ser toda, es ruido, y toda, es silencio.»); esta cofesión, sin embargo, es siempre solapada y a medias, como si existiese un profundo temor en poner de manifiesto pretensión tan altiva.

El «porqué» de los aforismos de Porchia es, de algún modo, la pregunta por toda la literatura y el arte del mundo. «Por qué el arte», al mismo tiempo que una pregunta sobre el arte, es un interrogante sobre el destino del hombre y las complejas relaciones que lo conforman, tanto a él como a su destino. Estas preguntas nunca han sido contestadas del todo, no sólo porque la marcha del hombre hasta ahora ha sido incesante y su destino se ha modificado de acuerdo a esa marcha, sino también porque forma parte del destino del hombre mantener el interrogante abierto. Porchia tiene para nosotros la ventaja de haber facilitado *una* respuesta («La verdad, cuando es la verdad de lo pequeño, casi es toda verdad, y cuando es la verdad de lo grande, casi es toda duda.»), una respuesta que irrumpe en los más lejanos horizontes con haces de dudas. Sin concesiones, el poeta ha ido hasta el fondo de la cuestión, hasta el centro del arte, abismo donde no existe nada más que un laberinto, en medio del cual el hombre se debate, sin encontrar aún el Minotauro ni el hilo de Ariadna, sin acceder a la fuerza del combate que derrumbarían estas paredes gordianas, sin poder apartarse del infinito y de todo lo existente —histórico, social, cultural—, que también es infinito. Para develar ese mundo inasible, Porchia, el arte, no han tenido más herramientas que la imaginación o que cierto pensamiento, como éste, que rompe todo límite.

SOY UN HABITANTE, PERO ¿DE DONDE?

La obra incluye la vida particular de un autor, pero de una manera vaga, extraña. La relación que mantiene con quien la ha creado es distante, como si una vez terminada prescindiese de las manos que le dieron origen y buscase el punto de apoyo en el centro del mundo, que es de todos y ninguno. La estatua amada por Pigmalión ofrece a cambio la más extrema indiferencia, como si hubiese percibido que el fin de su nacimiento estaba dado por su diálogo, ¡no con los seres humanos!, sino con otras obras. Esta visión mallarmeana, donde los hombre no cumplen otro rol que el de ser intermediarios del diálogo que mantienen los libros, se aplica más eficazmente a *ciertas* obras, que han hecho todo lo posible por no ser disturbadas con detalles ajenos a ellas. Entre un texto surgido de la desesperación emotiva y otro que abre sus ventanas para observar los vínculos que el hombre mantiene con el Universo, hay una gama de matices tan amplia como autores existieron sobre la tierra. Ambos textos concluidos escapan tanto a los sentimientos como a la determinación de lucidez. Ellos ingresan al mundo sin solicitar las mediaciones de su autor. Así, un

texto puede albergar en su seno diferentes niveles (en los hechos, las grandes obras tienden a abarcarlos a todos) entre los cuales se encuentran el mundo particular del autor y su vida cotidiana; pero, si se desea corresponder a la riqueza de la dimensión humana, de ninguna forma se limitará y agotará la obra en estos niveles. «Cuando lo superficial me cansa, me cansa tanto que para descansar necesito un abismo.» Un texto puede sostener la especificidad de los hechos y emociones subjetivos que emanan del autor y de los actos cotidianos que la realidad inmediata nos brinda, pero a condición de lanzarse ininterrumpidamente hacia continentes más lejanos («Pártase de cualquier punto. Todos son iguales. Todos llevan a un punto de partida.» «¿Habría este buscar eterno si lo hallado existiese?»), más desdibujados, que concuerdan más con la totalidad del espacio del hombre y con su deseo sin tregua. Desde esta perspectiva, el reposo es también búsqueda, y ningún acto humano puede consustanciarse definitivamente con la paz.

La obra de Porchia pertenece a un mundo absoluta e íntegramente humano, en tanto humano significa relación del hombre consigo mismo, con la tierra y el Universo, en un tiempo y en un espacio determinados, pero que, como el ojo mágico de *Las mil y una noches* o el *Aleph* de Borges, atraen hacia sí todos los tiempos y espacios que el hombre en distintos momentos ha recorrido. La única forma posible que ha encontrado Porchia para frecuentar este mundo infinito han sido los oráculos, las misteriosas sentencias («A veces, de noche, enciendo una luz, para no ver.») que se remontan, en su origen, hasta los viejos sabios de Occidente, en una visión que incluye Grecia y parte de Asia Menor en Occidente, en la tierra del crepúsculo. La necesidad de mantener una estricta correspondencia con los secretos, que anidan ocultos y permanentemente en todas las cosas, obliga a inventar nuevas formas de expresión, no por la utilización de palabras no demasiado mancilladas, sino por un sutil aprovechamiento de los giros del sentido. Si alguien, en nuestro siglo, necesita acudir al aforismo, a esos breves poemas que adquieren la grisácea luminosidad de las respuestas de los oráculos —que a veces también cultivó uno de los mayores poetas de nuestra época, René Char—, la lucidez que confiere la percepción de la grandeza («Para elevarse es necesario elevarse, pero es necesario también que haya altura.»), para sumergirse en la ambigüedad, no por un dudoso gusto formal, sino por una obligación insoslayable que desea conservar la fresca intimidad del sentido, de aquello que se dice, significa que las tradicionales formas de expresión no le han sido suficientes para apresar el carozo del mundo, ni para percibir con claridad la experiencia del

arte, la misma que sobrecogió a Orfeo, mientras cantaba en la noche, cuando perdió a Eurídice, sobre la noche. Pareciera lógico que toda experiencia anterior sirva para allanar el camino, que las viejas formas de manifestarse del arte contribuyan a despejar el horizonte, a divisar con mayor certeza el término del viaje, pero el arte, al igual que la condición del hombre, es un continuo recomienzo y no hay llegada ni partida. «En toda cosa hay un antes de su comienzo y un después de su fin que borran su comienzo y su fin.» El itinerario del poeta, del artista, no tiene guía, no puede ayudarse de nada ni de nadie mientras lo realiza (y al hacerlo efectiviza su destino); no puede ampararse en las sombras de la imitación (el plagio no existe, y por desmesurado que sea su afán de imitar siempre dirá algo distinto), ni quedar al abrigo de las torres de la costumbre. Cuando se interroga nuestra existencia desde el arte, la patria no está en ninguna parte y la imagen más cercana a la del artista es la del peregrino, la del nómada. Todo sucede exactamente igual que con la muerte: la experiencia de los otros no nos sirve. Cada uno se confrontará, de distintas maneras, con su propia labranza: «Me sepulto en cualquier parte y moriré... quién sabe dónde.» El poeta, al abrirse a todo, ni siquiera tiene la posibilidad de unificar su muerte, volverla palpable en un sitio específico, en una fecha determinada.

Si bien en las distancias remotas nadie puede reconocer con seguridad las fuentes en las que ha abrevado, siempre es factible mencionar nombres, al modo de una lejana referencia de parentesco, establecer relaciones, destacar alguna u otra influencia que el autor y su obra hayan recibido por distintas vías, porque ellos, al igual que todo, también son hijos de su época. En este caso, podemos arriesgarnos a relacionar los aforismos de Porchia con los oscuros poemas del Tao-Te-King, aun cuando Porchia no se haya inclinado sobre esas páginas, relación que proviene de la semejanza que existe en ambos textos de intentar ser fundadores de saber. El conocimiento sombrío, el pensamiento chispeante, que atrapa en el vértigo del instante todas las cosas, han sido las principales fuentes de inspiración de las *voces*, pero también podemos remontarnos hasta los proverbios del infierno de Blake; y si de nombres se trata es preferible aún, haciendo crecer los riesgos y la improbabilidad de acertar, rastrear en la cuna de Occidente, en Mileto, en Efeso y en su templo incendiado, donnde vivió quien por sus propios contemporáneos fue llamado el Oscuro, pues acudió a una razón *distinta* para revelar la fragilidad de la existencia humana, sin otra alternativa que apelar a las sombras, al lado oscuro de la razón, para poder comprender lo incomprensible. Quizá las reflexiones que el hombre hizo sobre sí mismo hayan

sido una mera prolongación de la reescritura incesante que vivieron los lejanos —en el tiempo, pero no en la significación— fragmentos de Heráclito.

Porchia, en el sentido más antiguo que tiene la palabra vate, ha logrado convertirse —forjarse a sí mismo— en un poeta por excelencia, despojándose de su identidad para abrirse al mundo, en el cual vive, y al Universo. (¿El poeta?, ¿el hombre?, ¿él?) «Se daba a todos sin seguir a nadie. Y en aquel mundo, donde casi todos siguen a todos sin darse a nadie.» Lysandro Galtier, al hablar sobre Porchia, se refiere al artista español Darío de Regoyos, quien solía ponerse de rodillas ante una col para pintarla (3). Con esta analogía quería dejar de manifiesto la magnitud de la humildad encarnada por Porchia, más afín a algunos santos-ermitaños que a un hombre de este distorsionado siglo, sin orgullos mundanos que pudiesen opacarla. El, dice Galtier, «se ha prosternado ante la Palabra antes de hacer uso de ella». «El rosal: lo has visto con infinidad de rosas, lo has visto con una sola rosa, lo has visto sin ninguna rosa. Y no lo has visto nunca con una rosa de más ni con una rosa de menos. Es que has visto el rosal.» El poeta, ante todo, rinde pleitesía a lo existente, a los innumerables seres que la Palabra es capaz de expresar, y que, sin embargo, nunca expresa completamente. En esa austeridad, en esa usura, la poesía quiere recuperar su dominio. Y tratando este orden de cosas, nos es difícil resistir la tentación de citar una pequeña parte de uno de los más bellos poemas de Borges, plegaria, testimonio, agradecimiento: «Por la diversidad de las criaturas / Que forman este singular universo», cuyo comienzo, inmediatamente anterior a los versos mencionados, es: «Gracias quiero dar al divino / Laberinto de los efectos y de las causas.» Colocarse en esta vasta esfera de gratitud, al servicio indoblegable del Universo que nos contiene, inconmensurable, inabarcable, pero que violentamente existe para el hombre, es renunciar, para quien lo hace, a muchas cosas, y en primer lugar a una identidad, como si fuese imprescindible resignar la posibilidad de tener una existencia propia.

El poeta desaparece como individuo para poder atraer hacia sí la existencia del Universo, unificarla y volverla por fin inteligible, no al modo de un brillante científico que devela las partículas físicas que lo componen y la forma en que se organizan, sino de alguien que busca un acuerdo con la totalidad para perseverar específicamente en esa existencia. De tal forma, al desaparecer como individuo, al romper los obstáculos de una identidad, el poeta abre las puertas a la

---

(3) Las palabras de Lysandro Galtier figuran en un disco, donde Porchia lee algunas de sus *voces*, e ignoro si forman parte de un trabajo publicado en otra ocasión.

posibilidad de la armonía, al acuerdo entre todos los seres, bajo el manto de la simpatía, palabra con que los griegos expresaban el secreto vínculo que atraviesa y une a todas las cosas. El Nombre, el Verbo, abren paso a la comunión entre el hombre y el universo que lo rodea y lo habita, comunión que necesita del poeta, del brujo, del sacerdote, para hacerse visible. Significativamente, el primer poema de Porchia (por su ubicación y no por tiempo) alude a la necesidad de la existencia del poeta para mantener la pregunta por el Ser y la necesidad que tiene el Ser de la existencia de la pregunta: «Situado en alguna nebulosa lejana hago lo que hago, para que el universal equilibrio de que soy parte no pierda el equilibrio.» Esta evocación del papel que el poeta cumple —transmisor del orden del Universo— no avala ningún lugar de privilegio. El poeta (no el propagandista) no participa en ninguna escala jerárquica con respecto al resto de los hombres; por el contrario, es quien desaparece como hombre para hacer vivir la posibilidad de serlo, propuesta que introduce una dificultad profunda de comprensión y que no se explica por los derroteros comunes de la razón, sino más bien por los de la locura, por los de una anormalidad que marca siempre un nuevo camino; esta propuesta, en apariencia incongruente, si desea sustentar al mismo tiempo su profunda vocación humana y su leal participación con los acontecimientos, es el destino del poeta: ser hombre para no serlo.

Antonio Porchia camina por los largos corredores de la existencia, pero también por la modestia —como lo mencionáramos anteriormente— en el sentido con que lo hicieron San Francisco de Asís o San Juan de la Cruz. «Hasta el más pequeño de los seres lleva un sol en sus ojos.» Pero, para poder ver ese sol, para sentirse hermanado en y por todas las cosas que se relacionan con la existencia humana, para entrar en contacto íntimo con cualquier objeto, con cualquier ser viviente, es necesario antes haber renunciado a dejarse regir por las categorías mundanas corrientes. El poeta entiende que todo forma parte de lo que metafísicamente se denominaba antes el Ser y que ahora casi carece de nombre. Al igual que los grandes místicos, quienes recorren sin cesar el misterio del hombre, y se inclinan sabiamente ante tal misterio —pues todavía el conocimiento y la razón no han podido develarlo—, Porchia se abre, como una flor infinita, para recibir —si se nos perdona la expresión— un rocío ontológico. Nada escapa a su deseo de comprenderlo todo, en la precariedad misma de la comprensión: «La flor que tienes en tus manos ha nacido hoy y ya tiene tu edad.» El poeta permanentemente reconoce el lugar y el tiempo que ocupa cada criatura, por insignificante que sea; este

reconocimiento no adquiere un carácter moral, normativo o de mandato —como pudiera suceder con las religiones que ven a Dios, el Ser Supremo con imperativo moral («Cuando no me ves perdido quisieras verme perdido, para salvarme. Eres igual a tu dios») y no como la culminación misteriosa de lo existente—, sino metafísico, en lo que esta palabra puede aún suscitar, que en este caso nos sirve para designar el momento en que el cuerpo entra en contacto con la cerrada noche del Universo.

Desde cierta perspectiva, los aforismos de Porchia parecen situarse más cerca de una visión orientalista atea; más ligados a la ausencia de Dios y, a la vez, más confiados en la posibilidad de efectivizar el advenimiento del Nirvana (la paz) o la conquista de éste, que en la concepción judeo-cristiana de un Dios personalista, creador del Universo. Para lograr afirmarse en esta posición que desea comprenderlo y sentirlo todo, Porchia ha debido cultivar, con paciencia infinita, su capacidad de renuncia. Ha ganado igualmente un vasto escepticismo que ha llenado, de la misma manera, con un vasto amor. A menudo se intenta hacer de la concepción de Dios el punto clave del cristianismo, como una simple prolongación de la visión judía. El punto específico e irreductible del cristianismo (tal como ha sido predicado) es, en sus orígenes, la importancia que le concedió al amor, a la hermandad entre los hombres, rasgo que no posee ninguna religión con la intensidad de ésta. Para Porchia, Dios es sinónimo de amor, pensamiento que no pudo haber tenido al margen de la visión cristiana. Esto no obsta para que su escepticismo, a veces, se exprese lapidariamente: «La fe, cuando se pierde, se pierde por donde nace.» Por otra parte, la realización del poder, habitualmente corre, cuando menos, paralela a su concepción teórica, si no antagónica; es decir, sería vano discutir aquí la materialización del amor en el cristianismo, en tanto fue representado por la iglesia y, a través de ella, se convirtió en un importante, a veces principal, factor de poder. El comportamiento *non sancto* de la iglesia, sus estrechas alianzas y sus asociaciones, a partir de comienzos de la Edad Media, con distintos sectores de privilegio; la influencia de la economía en la formación de la ética protestante y la influencia de ésta para contribuir a levantar un sistema que reinventa la esclavitud; los numerosos ejemplos, en fin, que puedan darse sobre los caracteres profanos del cristianismo no disminuyen totalmente su contribución cultural, su valoración del amor y la confianza que tuvo al ver en el amor una posibilidad, algo factible de realizarse y una especie de promesa de unidad entre los hombres, en el seno de la justicia. El cristianismo, en el momento de su origen y de su incubación, fue

una corriente profunda y vitalmente transformadora, una bandera de lucha para los cambios sociales, la esperanza de hacer del reino del hombre un mundo mejor. Este clima, íntimo y penetrante, es el único que pudo haberle hecho exclamar: «Dios mío, casi no he creído nunca en Ti, pero siempre te he amado.»

El problema de Dios trasciende, por lejos, los límites por los cuales se desplazan los estudios teológicos, que, la mayor parte de las veces, revelan que sus autores saben muy poco de Dios; escapa también a consideraciones puramente morales, por importante que pueda ser la moral para el funcionamiento de una sociedad; el problema de Dios (o su cuestión) es, ante todo, el problema del hombre, de un Universo infinito y del sentido del hombre en tal infinito, aspecto que, de ninguna forma, y nunca, el arte ha podido eludir, ni siquiera en nuestra época, tentada a hacer del arte un simple instrumento de propaganda de los diferentes sistemas de poder y no una profunda y sincera reflexión de aquello que secretamente nos aqueja. Desde hace un tiempo, por todos los medios, se intenta confundir el espacio de la poesía y del arte, su significado, con una pedagogía pedestre. El escepticismo de Porchia, que en el fondo le permite no renunciar a la esperanza, ha comprendido cuán difícil es hacer entender altas verdades: «Las alturas guían, pero en las alturas.»

El Universo se le ha dado a Porchia —lo mismo que al resto de los hombres— como un laberinto; para develarlo, para no perderse en él, utilizó como hilo de Ariadna la palabra, la obra de arte y la nada. Aquí, la nada lo libera de excesivas esperanzas que luego pudiesen defraudarlo: «Sólo algunos llegan a nada, porque el trayecto es largo.» Así, Dios y el arte son dos caras de un mismo problema: ambos se refieren a la relación que media entre el Universo y el hombre, relación que no ha podido desarrollarse más que en la inmanencia (abusando del término), en la humanización del Universo. El hombre no tiene otro remedio ni otra escapatoria que ser espejo del Universo a pesar de sí mismo, a asumirlo en su plenitud, caso contrario sólo cabría la severa sanción de la extrema locura, que no ve nada ni siente nada, una locura que no se diferencia de la muerte. Asumir lo real es también una tarea de locos, pero de una demencia menos ardua y menos radical. El poeta, espejo de espejos, refracta las imágenes externas, pero también las que corresponden exclusivamente al reino humano. La necesidad de un espacio integralmente humano, de una armonía entre el hombre y el destino que sea capaz de forjar, son los objetivos que persiguen —aunque no siempre— Dios y el arte. A Porchia esto se le aparece con una claridad extenuante y aterradora: «Dios le ha dado mucho al hombre; pero el hombre quisiera

algo del hombre.» El poeta, el verdadero poeta, es un habitante del Universo y no hay sistema social que le haga renunciar a ello; sirve al Nombre con la misma fortaleza de quien custodia las puertas de la Ley; un habitante del Universo, sin dejar por esto de ser un ciudadano del mundo, manteniendo la tensión que existe entre estos dos reinos con una lealtad insobornable. Pero la plenitud del Ser, a la que el poeta accede sólo para perderse como hombre, tiene validez y vida únicamente si muerde en las más ancestrales raíces humanas; en este punto, Porchia se separa nítidamente de algunos místicos cristianos, que buscaron la plenitud extática en un Dios que los trascendiera y los liberara de las cadenas que atan a los mortales, místicos que hicieron de la contemplación del afuera no-humano su propósito último y el fundamento de su sabiduría; por el contrario, Porchia intenta encontrar un camino, o reencontrarlo, que conduzca, sin tropiezos ni engaños, al mundo inasible de la condición humana, que no renuncia a colocarse en el corazón del Universo.

CERCA DE MI NO HAY MAS QUE LEJANIAS

La aventura de situarse en un lugar hacia donde todas las cosas confluyen, desde donde los horizontes se amplían y retroceden, no es transparente, ni lineal. El camino que conducen al corazón del Universo está empedrado de peligros («El sol ilumina la noche, no la convierte en luz»), de asechanzas, que afectan sobre todo a los cánones con los cuales la razón trata de moverse, pues el Universo, como lo ha percibido Heidegger, tiene algo de impensable y sólo el pensamiento poético puede quizá cubrir esta carencia. En primer lugar, lo que se pierde es la dimensión del sentido; en segundo lugar, no se puede ignorar que esta aventura se realiza en un mundo histórico que no desea ser confrontado con objetivos lejanos y que, por lo tanto, no puede ser complaciente con pasiones que lo desbordan y recusan; un mundo que basta mirar superficialmente para tomar conciencia de la debilidad intrínseca con que se ha tratado a sí mismo. Esta civilización no provee las mínimas herramientas para realizar una empresa de tal magnitud, no sólo porque se ha quedado sin centro, sin un punto lo suficientemente fuerte hacia el cual marchar, sino también porque todo aquello que el poeta tiene de subjetivo se ve sobredimensionado al no existir pautas con las cuales medirse en el seno del mundo, o si se quiere, al no existir otras pautas que el extrañamiento, la pérdida de todas las cosas en todo. «Otra vez no quisiera nada. Ni una madre quisiera otra vez.» Ser fieles, entonces, al

reino del hombre y al Universo es una tarea que no depende de la voluntad, de la obstinación para perseverar en la prosecución de determinados fines: antes deberían aparecer los fines. Los aspectos subjetivos, muchas veces —los ejemplos sobran—, se alzan sobre el poeta o el artista para cubrirlo y sepultarlo, para que no tenga otras referencias que el caos que su sensibilidad no logra ordenar.

Empecinarse en caminar por «sendas perdidas» (4) es resucitar, reactualizar la pregunta con la que Hölderlin interrogaba la validez de la condición poética en un mundo sin leyes, pregunta que Heidegger se ha esforzado en entender: «¿Para qué ser poeta en tiempos de penurias?» Ser poeta, en momentos en que nada exterior lo justifica, es una experiencia desgarradora que no conoce bálsamos ni sucedáneos para disimularse, y que, por ser siempre inédita, no puede encontrar amparo en las gastadas expresiones que la precedieron, en las experiencias anteriores del dolor y la muerte; donde, en suma, no hay más remedio que marchar a tientas, sin consuelo, ayudándose de los débiles resplandores, de las *voces,* que de vez en cuando irrumpen al mundo. El itinerario de Porchia, así, no puede ser sino oblicuo, sinuoso, lleno de encrucijadas y, no pocas veces, de oposiciones. Al mismo tiempo que afirma la necesidad del hombre de ponerse de acuerdo con el universo que lo contiene y sobre el cual medita —«El universo no constituye un orden total. Falta la adhesión del hombre»—, profesa una aguda reserva respecto a esto, una aceptación resignada de la imposibilidad de lograr la realización de esta vasta empresa —«Yo le pediría algo más a este mundo, si tuviese algo más este mundo»—, como si simultáneamente considerara esta tarea la más digna del hombre, pero, a la vez, demasiado grande para sus hombros.

No puede menos que sorprender que uno de los fragmentos, que concierne a la relación del hombre con el universo de una manera directa, tenga casi las mismas palabras que utilizó Blaise Cendrars, ese gran viajero enamorado de la tierra y la vida —porque también lo estaba de la muerte—, para designar la inquietud y la extrañeza que esta relación le producía. En el más conocido de sus poemas, «Prosa del Transiberiano», Cendrars evoca la desolación y el vacío que anida fuera del hombre: «Y la única llama del universo / es un pobre pensamiento.» Porchia, años después, escribe: «Tanto universo, tanto universo, para hacer funcionar un cerebro, un pobre cerebro.» Y precisamente es Cendrars, en el poema que mencionamos,

---

(4) Martin Heidegger: *Sendas perdidas,* Ed. Nova, Buenos Aires. Parece que el título pudo ser traducido más acertadamente como «Sendas que no llevan a ninguna parte», y que el verso de Hölderlin en lugar de «tiempos de penuria» como «el tiempo del desamparo».

quien expresa con lucidez el sentimiento que abate a los poetas, la pasión que los anima, cuando se han puesto, antes que nada, al servicio del hombre y su grandeza, a la búsqueda de un destino que proporcione un sitio en el Universo; sentimiento de impotencia por la vastedad con la que deseamos ponernos de acuerdo, maravilla de la existencia que permanentemente nos trasvasa: «Porque aún soy muy mal poeta, / porque el universo me desborda.» Pero intentar poner fin a lo ilimitado, nombrar lo innombrable, es una tarea desesperada, a la vez que inútil. Más vale, quizá adaptarse a la fatalidad de lo inaprehensible antes que tratar de aprehenderlo, pero esto es mucho menos fácil y no hay lugar para el reposo o la resignación, ya que desde Odiseo —mucho antes aún: desde Gilgamesh— el hombre ha sido siempre la obstinación de ser hombre. En esta empresa de nombrar el Universo, para mantener los vínculos con él y enlazarlo con la magia de las palabras, el poeta está solo, más solo que ninguno —soledad extrema de la creación—, porque para poder utilizar los nombres ha debido declinar el suyo, como dice Saint-John Perse en su poema «Exilio»; declinar no sólo su nombre, su nación y su raza, sino también prescindir de toda identidad y de toda existencia. El ejercicio de la escritura puede conducir al equilibrio o al caos, al mismo tiempo y alterativamente. «Se me abre una puerta, entro y me hallo con cien puertas cerradas.»

La imposibilidad de encontrar una salida definitiva al infinito laberinto que es la condición humana (ratificada y acentuada a veces por sociedades como las nuestras) ha sido, en nuestros días, el *motivo* de la obra de Kafka, de Porchia y otros. La tarea de nombrar el universo no puede emprenderse poseyendo un escudo que nos proteja de los sentimientos, de la puesta en juego de todas las emociones, que nos preserve del riesgo de ingresar a un mundo fantástico y tenebroso que no admite dimensiones; no existe aquí la posibilidad de participar de las ganancias, de un orden, sin someterse al imperio de la pérdida; no podemos imitar a Ulises, que, abusando del cálculo de los hombres, pudo escuchar a las sirenas sin perderse tras ellas. El riesgo es lapidario y total, un riesgo que en verdad nadie ha solicitado, salvo la misma contingencia humana. «Mis ojos, por haber sido puentes, son abismos.» En la experiencia poética no se puede alcanzar la ataraxia sino en el silencio definitivo de la muerte; tampoco es factible atarse al poste de los sacrificios; el destino que le está reservado al poeta es su mesa y su silla, desde las cuales todas las cosas pueden nombrarse. La débil acción que significa la escritura poética no puede realizarse sin arriesgar todo lo que el hombre posee, que no es nada, en lo que a este punto

atañe, sino su propia existencia. Esta tarea es la pasión del hombre, y no necesariamente «una pasión inútil», sino el testimonio de una dimensión que nos supera, el don que algunos hombres ofrecen a otros y que muchas veces ha sido el resultado y el fruto de la devastación, del vagabundeo sin término del desgarramiento y la locura; tributo que debieron pagar los poetas al ser custodios de lo inconmensurable, al hacerse cargo de ser hombres y perseverar en ello hasta el límite de lo posible y de lo imposible. «Me hicieron de cien años algunos minutos que se quedaron conmigo, no cien años.»

El momento en que el poeta es vínculo de las cosas con el lenguaje, pero no vínculo de sí mismo; el momento irrevocable en que el afuera se confunde con el adentro —«Es entrando en todo como voy saliendo de todo»— y los nombres no son más que pálidos reflejos del Nombre, es la experiencia sin fin del arte, experiencia que corresponde al exilio, a la diáspora interminable, al afuera sin límites, a la expulsión del hombre por parte de Dios, y, ahora, a la expulsión de Dios por parte del hombre, a la expulsión, finalmente, del hombre por parte del Universo, que lo ha mantenido en su centro y en sus fronteras al mismo tiempo. La conciencia de separación, el sentimiento de rareza, ha adquirido múltiples formas de manifestarse; a veces han sido más intensos y otras más débiles; han variado en cada civilización y en cada época. Esta conciencia de separación, de fragmentación se ha agudizado de tal forma, se ha manifestado con tal virulencia, que la oscura necesidad de encontrar una mínima unidad de sentido se ha revelado por todas partes, llegándose a formular incluso la firme esperanza de «un hombre nuevo». «Quería estar en algo para no estar en todo» —dice Porchia—. Extraño pedido. Un sitio, cualquiera que sea, es lo contrario al desierto, en donde nada puede asegurarse, salvo el extraño destino del nómada, donde los horizontes son iguales, donde es posible realizar inagotables caminatas que terminen en círculos voraces y donde el hombre no tiene más remedio que enfrentar una y otra vez la tentación del demonio, que acaso para Jesús no fue otra cosa que la nada, porque «nada no es solamente nada; es también nuestra cárcel».

La insistencia con la que Porchia se refiere tácita o implícitamente al tema del afuera no es, entonces, una experiencia más de la vastedad de su obra, sino que es su condición misma. El afuera es *la* experiencia ineludible de quien espera ante las puertas de la Ley, ante un orden que supuestamente aclararía todo y develaría cualquier confusión. El afuera, por otra parte, no puede sino conducir al arte, como consecuencia lógica de dos polos iguales que, en lugar de repelerse, se atrajeran. «He llegado a un paso de todo. Y aquí me

quedo, lejos de todo, un paso.» Este afuera, como lo esbozáramos, el afuera que corresponde a nuestra época, es doble: metafísico e histórico. Los acelerados y sucesivos cambios que nuestra época experimentó en todos sus aspectos repercutieron, con todo vigor, en el terreno cultural, especialmente desde hace un siglo. Difícilmente pueda conocerse otra época que, en una dimensión geográfica parecida, haya desesperado de todos los valores y se haya sumergido, con tal violencia, en un callejón sin salida. El artista, el poeta, dentro de este mundo, está doblemente exiliado y su lucidez no hace más que exacerbar este exilio: «He bajado tanto por no bajar mis ojos, que temo a mis ojos.» El poeta vive la separación lacerante entre el hombre y el Universo, entre aquello que existe y que el poema no puede alcanzar, que el hombre no puede nombrar; vive la desintegración de su ser en todos los seres y su desintegración desde el punto de vista social, donde actualmente sólo existe como regla, para mensurar el significado del arte, el éxito —otorgado por grandes empresas publicitarias de una delirante sociedad de consumo o por los estados totalitarios, que bendicen de esta forma las alabanzas que se prodiga al régimen, poco importa—, la mayor parte de las veces distribuido al azar y arbitrariamente. El afuera del poeta en la sociedad contemporánea no tiene límites, y esta desolación que vive ha sido ya magistralmente percibida por Nietzsche: «Vemos nacer una especie híbrida, el artista, alejado del crimen por la debilidad de su voluntad y su temor a la sociedad, no lo suficientemente maduro aún para el manicomio, pero que tiende curiosamente sus antenas hacia estas dos esferas.» La trágica locura de Nietzsche exime de mayores comentarios y adquiere su complemento en el grito de un joven poeta: «¡Un crimen, que me ahogo!» Un mundo que permitiese en su seno la justificación del artista se devolvería a sí mismo algo de lo sagrado que tenía y encontraría nuevas formas de enriquecerse. Un mundo que hace de quien se ha consagrado a desentrañar los secretos más vitales que nos conciernen, un pobre vagabundo al que hay que mirar con ligera lástima es un mundo que se ha condenado irremisiblemente. La sociedad industrial, regida fundamentalmente por los resultados prácticos e inmediatos de las cosas y por un crecimiento productivo que ha distorsionado la tierra, ha roto con el precario equilibrio que los artistas han tenido en las distintas sociedades, las que no han necesitado expulsar, sin apelaciones y tan radicalmente, a quienes eran seres creadores. La norma imperante tiene horror de quienes ejercitan la lucidez y comprueban desolados que esta época carece de rumbo y que el poeta no puede darlo, o, mejor dicho, que proponerlo no asegura efectividad e in-

fluencia, sino aislamiento implacable. «Algunos, adelantándose a todos, van ganando el desierto.» Punto de partida y punto de llegada, el desierto es por ahora el hogar del poeta.

La preocupación subjetiva del poeta no tiene, entonces, las características de aquel que, en un complaciente narcisismo, limita su visión a un microcosmos, en el cual ocuparía el centro. Porchia es un poeta que ha superado la comodidad de frecuentar exclusivamente el mundo de los sentimientos particulares; con tenacidad señala en distintas oportunidades que su preocupació no está dirigida a resolver sus problemas, en lo que éstos tengan de individuales. El poeta se ha transvasado a sí mismo, de muchas maneras, antes de comenzar a habitar los nombres. «Antes de recorrer mi camino, yo era mi camino.» «Quien se queda mucho consigo mismo, se envilece.» Frente a cierto mundo intelectual, a cierta razón minúscula, que considera como preocupación esencial el conocimiento aislado de los problemas subjetivos (psicoanálisis), todavía es posible oponer la sobriedad y la firmeza manifiesta por autores como Porchia, que, bajo el abrigo de un alto designio, se interesa en la totalidad del hombre y se esfuerza en ver los nuevos senderos, que, indefectiblemente, transitaremos si deseamos sobrevivir. Lo primordial es entregarse a los debates que afectan y conciernen al destino del hombre que somos, en donde los pronombres personales no tienen ya sentido, o lo tienen totalmente si alcanzan a ampararse en la grandeza. La problemática común provee fuertes soportes a quien sabe que «si no levantas los ojos, creerás que eres el punto más alto».

EL HOMBRE QUISIERA SER UN DIOS, SIN LA CRUZ

El principal aspecto al que remiten Dios y el arte —hemos dicho— es el sentido de la vida del hombre. «Habla con su propia palabra sólo la herida», nos dice Porchia. Es precisamente la herida de un no sentido la que se ha grabado en la conciencia de la cultura occidental, en lo que ésta tiene de clasificable, desde hace más de un siglo y ha alcanzado su clímax en nuestros días y se ha expresado en muy diferentes lugares. Resulta casi natural que la afirmación del poeta Porchia, la que da el subtítulo a esta parte, guarde fuertes similitudes con el discurso sartreano del período de *El ser y la nada*. El filósofo francés había identificado al hombre con la nada, y en un fragmento que contiene una de sus frases más conocidas, a la que al pasar hicimos referencia, sostiene: «Toda realidad humana es una pasión, por cuanto proyecta perderse para fundar el ser y para constituir al mismo tiempo el En-sí que escape a la contingen-

cia siendo fundamento de sí mismo, el *Ens causa sui* que las religiones llaman Dios. Así, la pasión del hombre es inversa de la de Cristo, pues el hombre se pierde en tanto que hombre para que Dios nazca. Pero la idea de Dios es contradictoria, y nos perdemos en vano: el hombre es una pasión inútil» (5). Tanto el existencialismo —para continuar llamando así a las diferentes tendencias filosóficas que sin demasiada precisión se agruparon y se denominaron bajo un nombre común— como el surrealismo, el impresionismo y aun parte del naturalismo «desesperaron del significado del arte, de la cultura y la sociedad humanas» (6). El poeta y el artista se perdieron en medio de un mundo que sólo ofrecía coordenadas materiales y un dudoso dios que no había mostrado aún todo su poderío: la técnica. Sin Dios a quien recurrir, sólo les restaba ser consecuentes con su aislamiento: «Ser alguien es ser alguien solo. Ser alguien es soledad.» La desesperación que tuvieron se revistió, muchas veces, con trajes dramáticos que no consiguieron ocultar completamente los ribetes ridículos que arrastraban. Nunca la pregunta por la vida fue hecha tantas veces, ni tampoco tantas veces fue dejada sin respuesta. Al quedar sin fundamento divino, el hombre no alcanzó a proporcionarle un reemplazante al sentido de la vida. Roger Stephane, analizando a Malraux, T. E. Lawrence y Von Salomon, refiere que el último de ellos ha sustentado una posición que podría resumirse así: lo absurdo no es la vida, sino la pregunta por el sentido de la vida (7). Desde el vitalismo, que hizo de la vida un fin en sí mismo —posición que no parece demasiado alejada de la actitud que tiene la mayoría de los miembros de la sociedad de consumo— y que renegó de la cultura en su concepción clásica, hasta los filósofos racionalistas herederos de Descartes, pasando por los hombres de acción, debieron de coincidir al menos que el sentido de la vida no parece claro. Porchia ha aspirado el aroma del desamparo y comprendido poéticamente esta dimensión: «La humanidad no sabe a dónde ir, porque nadie la espera, ni Dios.»

Albert Camus, muerto prematuramente al igual quizá que la civilización que ha expresado, comenzó «El mito de Sísifo» con la siguiente formulación: «No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: es el suicidio. Juzgar que la vida vale la pena de ser vivida es contestar a la cuestión fundamental de la filosofía.» (8).

---

(5) Jean-Paul Sartre: *El Ser y la Nada*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1967.

(6) Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, Ed. Guadarrama, tres tomos, 1973.

(7) Roger Stephane: *Retrato del aventurero*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1967.

(8) Albert Camus: *Obras completas*, Ed. Aguilar, 2 tomos, 1964.

Si no mediara la proximidad de los acontecimientos y de las cenizas humanas que produjeron, la cercanía de una historia que todavía es la nuestra y que estos hombres vivieron, sufrieron y presintieron, el sacudón de una guerra que desgarró al mundo y que continúa insinuando sus consecuencias y la resistencia a morir definitivamente, que dejó sin valores a su tiempo, seguramente, al leer frases como la citada, no podríamos contener una sonrisa de suficiencia. Que se haya intentado hacer del suicidio el punto más importante de la filosofía es también confesar con grandilocuencia el furor del desamparo que ha atrapado a toda una civilización. El suicidio ha sido siempre la excepción de la vida y una confirmación de ésta antes que una prueba de indiferencia. Una rebelión ante la impotencia y una ruptura de la pasividad, el suicidio es básicamente una elección. Ha defendido su posibilidad Paul Lafargue, el yerno de Marx, y ha manifestado su rigor Antonio Porchia: «La verdad tiene muy pocos amigos. Y los pocos amigos que tiene son suicidas.» En vano, en la búsqueda de un sentido, se trató de obviar el problema de Dios y todo lo que éste significó en la historia de la humanidad; por contraposición o asentamiento la idea de Dios —o sea el problema del sentido de la vida del hombre— continuó subsistiendo. No bastó con declarar su muerte para que ésta se produjera. La reflexión sobre la condición humana tiene, así, una faceta divina imposible de obviar, como si para colocarnos en el justo vértice del problema fuese necesario marchar al encuentro de Dios o de su muerte. Sartre ha puesto de relieve la comprobación de que, aun para un ateo, situado en un plano lógico, sólo Dios puede proporcionar un sentido pleno a la vida del hombre. Los vínculos con el cielo son más difíciles de romper de lo que habitualmente se piensa: «Hace mucho que no pido nada al cielo y aún no han bajado mis brazos.» Si la pérdida de Dios es definitiva el hombre deberá prepararse para extraer de sí las fuerzas necesarias que le permitirán dotarse de un sentido que no esté alejado de lo sagrado y que no se limite simplemente a alguna utopía situada en el porvenir.

Sin duda, las preocupaciones teológicas de esta época —que se debate en medio de un superficial ateísmo y de un profundo agnosticismo— tienen orígenes en diferentes vertientes, una de las cuales es, para señalar el conjunto, la sociedad capitalista demo-liberal y su razón positiva. Sin embargo, fue desde una sociedad industrialmente atrasada que provino la voz de un autor que expresó las implicancias morales y prácticas del problema de Dios. «Si Dios no existe, todo está permitido» es algo más que una aguda reflexión de Dostoievski, puesta en boca de Iván Karamazov; es, si se quiere, la con-

ciencia infeliz de que está en manos del hombre decidir su destino y elevarlo a niveles felices, el cula debió ser definido y no lo fue, realizado en las reales posibilidades del presente y no en los inciertos sueños del porvenir. El problema del destino, así, no puede situarse en un afuera de tiempo o de espacio. Fuera de estas coordenadas lo que pueda existir pertenece a un mundo inexistente para el hombre, quien realiza su marcha en el seno de la historia; de tal forma, la pregunta por el sentido de la vida no puede hacerse sino desde esta época, que ya lleva por lo menos cuatro siglos alrededor nuestro. Esta época difiere considerablemente de todas las demás, ya que a ella le fue reservada la suerte o la adversidad de poder plantear en su seno la pregunta por la totalidad del hombre, para intentar, consecuentemente, una respuesta también total, amplia, rica y creadora. Los adelantos técnicos que se alcanzaron en los últimos tiempos implican la posibilidad de solucionar materialmente, al menos en teoría, los problemas que el hombre ha padecido desde su origen, en lo que se refiere a cubrir sus necesidades elementales; en segundo lugar, hay una conciencia creciente sobre la falta decisiva de verdades esenciales, con las cuales abastecernos a largo alcance. Padecemos una orfandad extrema: «La infinita luz no alcanzó a abrir mis ojos del todo. La infinita noche, ¿alcanzará a cerrar mis ojos del todo?» En la denominada cultura occidental los vientos de la duda soplan desde el Renacimiento y quizá han terminado por afectar las raíces.

El fuerte deterioro de la idea de Dios, resultado de un largo proceso, tiene actualmente su expresión más nítida en la moderna sociedad industrial; un largo proceso que, en sus caracteres filosóficos y culturales, arranca desde Bacon y su razón experimental, se continúa en Descartes, quien si hubiese sido fiel a su método no podría haber eludido el agnosticismo; prosigue en Spinoza, cuyo radical panteísmo también podría formularse así: Dios es todas partes porque no es ninguna; se agudiza con Kant para quien una moral perfectamente puede coexistir con la ausencia de Dios; envuelve a los idealistas como Berkeley, a cuya argumentación, según la cual somos un sueño de Dios, puede oponérsele, como lo hizo Borges —para volver a citarlo (9)— en su conocido relato «Las ruinas circulares» y en alguno de sus poemas, una argumentación paralela, según la cual

(9) No es casual que el nombre de Borges haya surgido varias veces y espontáneamente a lo largo de este trabajo. La preocupación poética de Borges es en muchos aspectos similar a la de Porchia. Por otra parte, es innegable la influencia que Borges ha ejercido en ciertas reflexiones, especialmente en la reflexión sobre el infinito. (Al escribir lo anterior ignoraba siquiera que Borges hubiese leído a Porchia. El primero —nos informa la revista *Vuelta* ya citada— ha opinado así del segundo: «Las máximas corren el riesgo de parecernos meras ecuaciones verbales; sentimos la tentación de ver en ellas la obra del azar o de un arte combinatorio. No en el caso de Novalis, La Rochefoucauld o de Antonio Porchia: ante ellos el lector siente la presencia inmediata de un hombre y de su destino».)

también Dios sería soñado por otro y así sucesivamente. La pérdida de Dios se ha producido por una pérdida de la fe, que Occidente se ha revelado particularmente apto para lograrla: «El mal de no creer es creer un poco.» Este deterioro de la idea de Dios tiene su culminación con Hegel, Marx y Nietzsche, pero este último se diferencia de los dos restantes en que no ignora la gravedad del problema: «Si no hacemos de la muerte de Dios una gran renuncia y una perpetua victoria sobre nosotros mismos, deberemos pagar por esta pérdida.» Su concepción se sitúa mucho más cerca de una nueva religión que de la negación de ésta. «Las cadenas que más nos encadenan son las cadenas que hemos roto», pronostica Porchia como si sus ojos se hubiesen dirigido a comprender los procesos sociales. La muerte de Dios no surge exclusivamente por una debilidad generalizada del sentimiento religioso, como consecuencia lógica del ritmo impuesto por la moderna sociedad industrial, sino por una civilización que insistió en hacer de la razón su fundamento último. ¿No dijo acaso Marx que cómo podrían convivir los dioses griegos (la infancia) con las máquinas de vapor? Culturalmente hay una imposibilidad por parte de una razón parcelada («Si se mira siempre una misma cosa, no es posible verla.») en querer dar cuenta de la idea de Dios y del sentimiento que tal idea ha suscitado. Esto es lo que han expresado Pascal y Kierkegaard, entre otros, al oponerse con firmeza a un reduccionismo racional del sentimiento religioso. Este, de hecho, permanece incólume en buena parte de la humanidad, al margen de las pródigas demostraciones realizadas por los no creyentes. La razón, durante largo tiempo, creyó ser dueña del destino del hombre, e incluso de sí misma. Hoy, podemos comprobar, desgraciadamente gracias a los graves disturbios ecológicos entre otras cosas, sin mostrar mínimas señales de asombro, que la razón tampoco sabe hacia dónde ir.

Dios, en el sentido más extenso del término, ha sido siempre el vínculo entre el Universo y el hombre; ha sido, también, en una buena cantidad de casos, el Ser a quien el hombre le debe la vida y le permitió aclarar su misterioso origen: «Si pienso qué es la vida, creo que la vida es un milagro, y si pienso qué es un milagro, no creo en él.» La relación que el hombre tiene hoy con el Universo ha dejado de ser mágica o religiosa; al menos no lo es para casi todos los habitantes del mundo desarrollado y para aquellos que, de una u otra forma, trabajan con él. La conciencia que tenemos del Universo aún no ha llegado a su plenitud, o, mejor aún, lo que no ha llegado a su plenitud es el cambio de esta conciencia, que siempre tuvo algo de animista: «Si no creyera que el sol me mira un poco, no lo miraría.» Un gran sector de la humanidad no tiene internalizada aún la

visión proporcionada por la ciencia dominante, de tal forma que en la actualidad conviven las creencias más primitivas (que se resisten a ser integradas en el mundo coherente y ordenado de la razón) junto a los conocimientos científicos más sutiles. De paso, es importante destacar que la relación entre la idea de Dios y la ciencia no es antagónica, y la ciencia, al igual que otras disciplinas, confrontada con sus límites no tiene más alternativa que creer o no creer. Este gran sector de la humanidad ve al Universo con una mirada no completamente definida, más bien neutra, a mitad de camino de la magia y la ciencia. De esta situación Porchia supo extraer posibilidades poéticas: «A veces necesito la luz de un fósforo para alumbrar las estrellas.» Si gran parte de la humanidad —específicamente la que pertenece a países de poco o ningún desarrollo industrial— no tiene hecha carne una concepción cientificista, unidimensional, que considera exclusivamente el crecimiento desde el ángulo de los bienes materiales, no es sólo por las raíces culturales propias de estos países, sino fundamentalmente porque viven en condiciones absolutamente diferentes de las que posee la moderna sociedad industrial. Esta misma humanidad contempla azorada la marcha de una carrera armamentista y espacial —ambas indisolublemente ligadas—, mientras carece de agua corriente y se encuentra, por lo menos, subalimentada. Y no se trata de un número insignificante, sino del setenta por ciento de la población de la tierra, que asiste demudada al consumo cada vez más desenfrenado de una ínfima minoría. Porchia, ante esta falta de grandeza, ironiza: «¿Qué diría de la humanidad de hoy? Diría que sus calles son amplias.» Sí, aptas para la circulación de automóviles. Los violentos contrastes, que lejos de desaparecer parecen cobrar, día a día, renovados impulsos, nos obligan a pensar en violentas soluciones, no en el sentido limitado de la palabra violencia, sino por la magnitud de los cambios que deben acaecer y a los cuales el pensamiento poético no permanecerá ajeno. En esta marcha desordenada del mundo, que se ve amenazado, entre otros, por dos graves problemas, como lo constituyen la sobrepoblación («La vida comienza a morir por donde más es vida») y la hiperindustrialización («Casi todo lo que el hombre necesita lo necesita para no necesitarlo») —que agudizan el conflicto en torno a las materias primas y los alimentos—, quien ha sufrido ancestralmente los avatares de la transformación ha sido la cultura, nuestras coordenadas para pensar el mundo y pensarnos dentro de él.

La falta de una concepción cultural global que nos restituya a la tierra se ha manifestado con toda virulencia. Simples paliativos, desde la droga al sexo, pasando por la música, comenzaron a manifes-

tarse por doquier. A esta disgregación debería incluirse la cada vez más nítida ausencia de Dios, que aún no ha llegado a su máxima expresión (y ojalá no lo haga) porque no se ha modificado completamente la conciencia que el hombre tiene del Universo. Resulta significativo que aun para personas sólidamente instruidas sea difícil tener una idea firme y determinada de lo que representa un año-luz. La astronómica cifra de kilómetros que tal medida implica es imposible de concebir con claridad. En esa abstracción, en esa ironía que es el hecho de estar incluidos en algo abstracto, en esa refutación del realismo ingenuo («Cuando creo que la piedra es piedra, que la nube es nube, me hallo en un estado de inconciencia»), en esa desmesurada ruptura de los límites, casi es lo mismo pensar en un año-luz, en mil o en los diez mil millones que, dicen, tiene nuestro radio de observación. Esta preocupación por el Universo, por un orden humano dentro de él, existente en todas las civilizaciones y culturas, se ve hoy disimulada por el bullicio de elementos secundarios, que se obstinan en ocultar, a todos los niveles, la premura con que debemos decidir sobre nuestro destino y las relaciones que será necesario urdir para sostenerlo, porque «nadie es luz de sí mismo: ni el sol».

En este movimiento de progreso científico e industrial, producido por un mundo que carece de otra dirección —la sociedad industrial, y todos los acontecimientos que de ella se derivaron (guerras, imperialismos económicos y políticos), ha desestructurado todas las instituciones y culturas de los pueblos, cambiando bruscamente sus escalas de valores, rompiendo hasta la misma organización familiar—, las iglesias, y lo que en ellas queda de religión («Quería conquistar. Pero no conquistaba. Porque quería conquistar sin derrotar») han debido redimensionar su sitio, realizar un *aggiornamento* imprescindible, para servir no sólo a Dios sino también a los hombres. La encíclica *«Populórum progressio»*, inspirada en las encíclicas inmediatamente anteriores del Papa Juan XXIII, habla mucho de los derechos de los pueblos y poco de la contemplación ilimitada en Dios, como si en esta época se hubiese visto obligada a prescindir de las atemporalidades y de la tendencia conservadora que caracteriza a toda forma organizativa (iglesias, partidos, escuelas, ejércitos, etc.), y entrar de lleno en la palestra histórica, con un sentido progresivo. Hablando estrictamente, la Iglesia católica —para referirnos sólo a ella— no perdió nunca de vista el horizonte terreno, pero lo hizo para defender sus propios intereses, que a menudo se confundieron con los intereses de los poderosos. No se puede pedirle un corte radical y creer de esta manera que su prédica es igual a la acción; de todas formas es importante que la Iglesia haya comenzado a rescatar algo de la prédica

original de Cristo y se haya atrevido a pensar en una idea de Dios encarnada en el seno de la humanidad, un Dios confundido y consustanciado con el destino terrenal del hombre. Precisamente, lo que Cristo patentizó fue la posibilidad de hacer presente a Dios en el reino del hombre. La evolución de los acontecimientos históricos y del conocimiento nos señala la dificultad actual de concebir un Dios trascendente al hombre mismo. El antropocentrismo ha conducido a graves errores, pero el hombre no tiene ninguna posibilidad de eludirlo. «El viaje: un partir de mí un infinito de distancias infinitas y un arribar a mí.» El hombre tiene necesidad de elaborar el sentido de Dios a partir de sí mismo. Dios es, en cierta manera, el círculo del hombre, el punto por el cual el hombre se mira a sí mismo y se acepta o rechaza.

Los tres grandes movimientos religiosos (cristianismo, budismo y el Islam) surgen en medio de situaciones específicas, pero tienen en común que, en su nacimiento, han preservado, al mismo tiempo, un sentido divino del hombre —el hombre en su totalidad—, una reivindicación práctica de la vida y una profunda comprensión de las condiciones históricas en las que se desarrollaron y que les permitió esbozar o fundar nuevas formas organizativas. Ninguno de estos movimientos tuvo caracteres conformistas, ni nacieron para servir a los intereses existentes y dominantes; por el contrario, debieron subsistir en medio de grandes adversidades, ser combatidos y combatir al Imperio Romano, los brahamanes o los «infieles», y si fueron capaces de resistir la prueba ha sido antes que nada porque supieron morder en las entrañas más hondas del hombre. La eficacia política que tuvieron al lograr el consenso de grandes masas se ha trasuntado en una influencia cultural intensa e innegable. Una religión presupone una doctrina, una visión del mundo como solía decirse.

Antonin Artaud tuvo razón —no sólo razón pues fue una persona vitalmente comprometida en todo lo que expresaba— al señalar que la civilización occidental actual carece de cultura, de la mínima unidad de concepción que el hombre necesita para mantener su diálogo con la tierra y el Universo, para no perderse en detalles estériles. «Quien asciende peldaño a peldaño, se halla siempre a la altura de un peldaño.» Artaud ha sido una de las pocas personas que se ha obstinado al extremo en no renunciar a los cambios espirituales (aun cuando al final de su vida tenía aversión por la palabra «espíritu»), que no pueden provenir únicamente de la solución de los problemas sociales y económicos que afligen a los pueblos; actitud que hay que valorar doblemente porque ha sido sostenida en momentos que los acontecimientos históricos parecían sumergir a todos en la as-

fixia o en la rigidez. En estos lineamientos se sitúa Porchia al intentar darnos una concepción integral, sin parcelaciones, preocupado por *todos* los problemas que aquejan al hombre, sin apartarse de ninguno. En este sentido, por la integridad del planteo, el libro de Porchia es profundamente religioso y para aproximarnos a él no pudimos eludir este aspecto. Pero añadamos que si la religión ha tenido siempre tanta importancia para el hombre ha sido por sustitución: la importancia de la religión le viene a ésta por la importancia que el hombre concede a la muerte. «Por lo que vivo no es por lo que muero. Me avergonzaría morir por lo que vivo.»

La existencia de la muerte nos obliga a remitirnos a la pregunta por el sentido de la vida. Esta pregunta, como todas, no puede hacerse aisladamente, no sólo en lo que hace a la preocupación individual de la muerte, sino que no puede ser desprendida de un conjunto de preguntas y de problemas, que podrían sintetizarse en la preocupación por el destino del hombre. La muerte recusa nuestros fundamentos y hace de nosotros un ser contingente. La relación que el ser humano tuvo con la muerte rara vez ha podido ser la indiferencia. Cuando los primeros cristianos morían estoicamente (aparte de abonar con sangre) no reflejaban indiferencia sino todo lo contrario: el máximo bien que podían dar, para permanecer fieles a lo que creían, era la vida, porque si hay algo superior a la vida es el sentido de ella: «Lo pagado con nuestra vida nunca es caro.» La razón con la que el hombre pretendió tutelar todas las cosas, ha permanecido inerme ante los aspectos más vitales, ante los hechos que más lo comprometen: la posibilidad de la vida, el erotismo, la muerte. Con ironía Porchia se refiere al desmesurado espacio de la muerte: «Para los que mueren, esta tierra es lo mismo que la más lejana estrella. No debiera preocuparnos tanto lo que sucede... en la más lejana estrella.» La condición humana, en gran parte, es inaprehensible desde la razón; sólo puede comprenderse por completo desde la vida, es decir, desde la inteligencia (10). Nuestro destino debe ver en la razón uno de sus aspectos, y no forzosamente el mejor, porque únicamente nos apoderamos de la vida viviendo y el sentimiento de la vida, «el sentimiento trágico de la vida», como supo decir Unamuno, es, con suma frecuencia, indescriptible, inclasificable y extraño. «En plena luz no somos ni una sombra.» Asumir la tragedia, para eliminarla, y

(10) Dice Blanchot, en *El libro que vendrá*, para diferenciar inteligencia de razón, al referirse al aspecto global de la obra de Malraux: «La inteligencia se interesa por todo: los mundos, las artes, las civilizaciones, los vestigios de civilizaciones, los esbozos y las realizaciones, todo le importa y todo le pertenece. Ella es el interés universal que lo comprende todo apasionadamente, todo en relación con todo.»

hacer de la vida un estallido de luz y no la noche constante, es la contrapartida de la contingencia; cuando el hombre se somete al imperio de la noche es vacío y tonto, peor aún, inútil. «El hombre, cuando sabe que es una cosa cómica, no ríe.» Acaso, en este punto, da lo mismo reír de la tragedia como Blake («Quise alcanzar lo derecho por sendas derechas. Y así comencé a vivir equivocado.») o Nietzsche —aunque para ser fieles a la verdad éste último reía poco y reía mal— que permanecer serios ante ella.

Hay, por cierto, numerosas formas de aproximarse al problema de un destino y de encarar éste, pero cualquiera que sea el tono que adopte no puede ignorar las condiciones históricas y culturales en las que hoy nos debatimos, a riesgo de convertirse, si lo hace, en una reflexión en contra del hombre. Una expresión cultural, desprendida del contexto, contexto que desborda la densa trama de la historia inmediata, se vuelve, tarde o temprano, flatulenta. Tenemos hoy la necesidad imperiosa de mover la cultura en dirección a ese contexto, para darnos a nosotros mismos una unidad («una unidad en la diversidad» (11), como podría decirse), que elimine de nuestra esfera las múltiples fragmentaciones que padecemos, en medio de una civilización que no pueda ser llamada —como con exactitud lo hizo Malraux— de soledad; aunque más no sea por la terrible comprobación de que «un hombre sólo es mucho para un hombre solo».

El pensamiento poético, desde su aislamiento y marginalidad, se venga a su turno del orden del mundo. Al participar de todas las formas de lo viviente, de los innumerables objetos que se animan al ser colocados bajo la vigilancia humana, relativiza la presencia del hombre. En la actualidad no puede sumergirse con claridad en el lenguaje de los dioses; ellos se han desvanecido y han dejado en su lugar una poesía sin guardianes, sin puntos de apoyo y sin gravitación. Pero la poesía puede aún mirar a los hombres con la mirada de los dioses y percibir la brutal contingencia que los atrapa. «El hombre es una cosa que aprenden los niños. Una cosa de niños.» La poesía, al igual que la religión, el erotismo, la muerte, le revela al hombre la necesidad que tiene de quedar al abrigo de la contingencia; pero, está más allá de sus fuerzas colocarse como alternativa de la ausencia de Dios. La posibilidad de que la existencia misma sea un juego, un violento juego de existencia que como tal no necesitaría justificación de ninguna naturaleza; de que sea posible no haber existido, no sólo porque el nacimiento individual es azaroso, sino también porque parece serlo

(11) La expresión —creemos— fue utilizada por primera vez por Palmiro Togliatti, evidentemente en un contexto muy diferente.

el nacimiento de la especie («Todo lo que es no es todo. Porque yo podría no ser. Y quién sabe cuánto podría no ser. Tal vez todo») obliga al hombre a buscar sus fundamentos en decisiones de las cuales él es el único responsable; en otras palabras, a adquirir el carácter de necesario a partir de sí mismo. La poesía y el arte recuperan de esta forma su dignidad porque expresan que la misma existencia es la causa de esa carrera incesante que el hombre ha realizado para lograr la unidad con todos los seres, para ser asimismo su reflejo. La existencia humana, desde sus orígenes, tiene algo permanentemente paradójico: la conciencia del futuro le ha permitido seleccionar y conservar los primeros instrumentos de los que se ha valido para ser hombre, pero también esa conciencia le acarreó la comprensión de su muerte y la certeza de haber perdido para siempre la relación indiferenciada que mantenía con el Universo. La unidad cósmica, nostalgia por un mundo perdido, sólo podría conquistarla si a través de la renovación de todas las organizaciones el hombre pudiese por fin unificar lo sagrado y lo profano. Sin embargo, se sabe, la tentación de ingresar al mundo sagrado lleva siempre su correspondiente castigo: «Quien hace un paraíso de su pan, de su hambre hace un infierno.» Lo sagrado, para ser plausible, requiere de un mundo y de un clima que lo alimente.

Mostrar los infinitos vaivenes que sobrecogen al hombre mientras interroga su existencia ha sido la tarea de Porchia; dar a luz «la posibilidad de la imposibilidad» de la muerte ha sido su meta, la imposible tarea del arte y del poema. Mostrar la dimensión secreta del mundo que nos envuelve, simultáneamente es una tarea inútil e innecesaria: «El hombre vive midiendo y no es medida de nada. Ni de sí mismo.» La poesía, que se hunde en sus raíces y va hasta el límite de los orígenes, ha optado por la desmesura, donde nada ni nadie la protege. En la desmesura las cosas y los hombres son múltiplemente relativos. Protágoras, frente a Porchia, frente a esta sucesiva serie de negaciones y paradojas, de afirmaciones y retracciones, por las cuales transita alguna poesía de nuestra época, puede ser considerado un ortodoxo de la lógica. El lenguaje que pierde sus referencias cotidianas, para introducirse en un espacio propio, agrava la situación y el drama de quien ha sido elegido como intermediario de este hecho. En la poesía la estabilidad desaparece, por así decirlo, en infinitas ocasiones; los puntos de apoyo se diluyen interminablemente, cambian de sitio y escapan a cualquier prisión que pretenda encerrarlos. Las palabras aquí no son representación unívoca de los actos, reflejos transparentes de las cosas. La experiencia de la poesía y del arte es ubicua, pero siempre termina por ser pérdida

de las cosas y de los actos, en medio de una soledad que no admite otro testigo que el poeta. «Comencé mi comedia siendo yo su único actor y la termino siendo yo su único espectador.» El carácter intersubjetivo de la obra no disminuye en nada esta soledad irrefutable. El lenguaje, sobre todo en nuestro tiempo, donde se habla mucho y de cualquier cosa, es lo más relativo de todo, ya que, como saben los lingüistas, no puede haber ciencia del sentido; habitualmente, entonces, quien habla no sabe hacia dónde habla y muchas veces no sabe tampoco de qué habla. De todo y de nada, como suele decirse de una conversación insustancial. Si bien es cierto, como Porchia lo dice, que «todas las cosas pronuncian nombres», no es cierto lo contrario, puesto que los nombres no pronuncian cosas, sino nombres. En este callejón sin salida que es la reflexión del hombre a través del lenguaje sólo es posible quizá oponer la silenciosa efectividad de los actos.

La experiencia poética de Porchia se asemeja en más de un aspecto a la de un San Juan de la Cruz y al igual que éste, al igual que otros santos, el acto por excelencia que opone al laberinto del lenguaje es el amor, el mismo acto que opuso Cristo al sostener la posibilidad de ejercitar el amor. Como el arte, el poema, el libro único, el amor también intenta ser un espejo del Universo, comunión con todas las cosas y los nombres, fusión con estrellas y cometas, entrelazamiento de cuerpos y pensamientos en una aventura que interroga, más profundamente y más de cerca, nuestro porvenir. Pese a haber sido manoseado e hipostasiado por las detestables imágenes que venden las agencias publicitarias, para colocar productos que no se sabe bien para qué sirven, el amor continúa siendo una fuente destinada a realimentar la vida, a saciar la sed y a prodigar un elemento para comprender el incomprensible mundo de la muerte. Como las grandes obras, como las bellas obras del mundo, el poeta hizo de su libro una invitación a la vida y una lúcida reflexión sobre las posibilidades que encierra el hecho de ser hombre. «El amor es lo único que da sentido a nuestras lastimosas sendas», dijo Lowry, resumiendo de este modo la cualidad más ostensible de la obra de arte, ligada a la vida por indisolubles lazos. Por este libro, Porchia continuará existiendo como una semilla en la intimidad del poema, en el interior de nuestro destino, si somos capaces de construirlo. En su vida, en su viaje por la vida, quien llevó «por esta selva de números que llaman mundo, un cero a modo de linterna», conquistó el difícil derecho de ser recordado lejos de la superficie, recordado y amado por todos aquellos que lo conocieron. Tal vez supo que sus poemas no naufragarían bajo las inclementes olas de este mundo y, consecuente en su

modestia, de la misma forma que Sade deseó ser olvidado de la memoria de los hombres, Porchia confiesa, al final de su libro, en el último aforismo, el destino que quisiera tener: «Cuando no sea más nada, ¿no seré más nada? ¡Cómo quisiera no ser más nada cuando no sea más nada!» O antes: «La tierra ha perdido, conmigo, un puñado de tierra.»

MIGUEL ESPEJO

Tejocotes, 3, Dpto. 202
México 12, D. F.
MEXICO

LA LITERATURA EMBLEMATICA: LAS «EMPRESAS MORALES», DE JUAN DE BORJA

EL AUTOR: DON JUAN DE BORJA

Del autor de las *Empresas morales* da Nicolás Antonio en su *Biblioteca Hispana Nova*, la siguiente noticia:

> D. Ioannes de Borja, B. Francisci, Gandiae ducis, ejusdemque Jesuitarum praepositi generalis, viri sanctitate clarissimi, filius secundo genitus, Regius apud Rodulphum Caesarem Legatus, Mariaeque Austriacae Imperatricis, necnon et Margaritae Hispaniarum Reginae oeconomus, Philippo III, a consilius status, publicavit; Empresas morales a la S. C. R. Majestad del Rey D. Felipe. Pragae 1581, in 4. et Bruxellis apud Franciscum Foppen 1680.4.

En efecto, el padre de don Juan de Borja fue el duque de Gandía, luego San Francisco de Borja, por lo cual tenemos importantes datos para reconstruir la vida del autor de las *Empresas morales*, ya que el Padre Rivadeneyra, que escribió la vida del santo, da minuciosos pormenores. En el capítulo III de dicha obra Rivadeneyra hace referencia concreta al nacimiento de don Juan de Borja. Dice así:

> Tuvo el Marqués don Francisco de la Marquesa doña Leonor cinco hijos, y tres hijas. El primero fue don Carlos de Borja su hijo primogénito, que fue Duque de Gandía: el qual después de aver servido con gran valor y prudencia al Católico Rey Don Felipe el II... Nació el año de 1530 y llamáronle Don Carlos, por darle el nombre del Emperador Don Carlos, que a la sazón estaba en Italia: y la Emperatriz quiso ser madrina del niño en el Bautismo, y que fuese su padrino el Príncipe don Felipe que aora reyna, aunque no tenía sino poco más de tres años... El tercer hijo fue don Juan de Borja, que yendo sus padres con el Emperador a las Cortes de Moncon, nació en Belpuche de Cataluña el año de 1533. El qual aviendo sido Embaxador del Rey don Felipe en el Reyno de Portugal, y acerca del Emperador Maximiliano en Alemania, quando esto se escribe es Mayordomo Mayor de la Emperatriz doña María hermana del mismo Rey don Felipe. Nació después don Alvaro, el qual fue embiado del mismo Rey don

> Felipe a Roma a tratar negocios de grande importancia con su Santidad, y murió Marqués de Alcañices.

En estas pocas líneas se esboza una breve biografía de Juan de Borja, en las que es patente: nacimiento, alcurnia y misión diplomática.

Apenas tenía seis años el niño Juan de Borja cuando sucedió el famoso episodio que motivó la conversión del padre. El 1 de mayo de 1539 muere en Toledo la emperatriz Isabel. Encargado el duque de Gandía de trasladar los despojos a Granada, al hacerse el día 17 en la Capilla de los Reyes de la Catedral, el reconocimiento del cadáver de la emperatriz, al verlo descompuesto, el duque de Gandía sufre una tremenda impresión, y se aleja de todo, desengañado del mundo. En el capítulo VII, titulado: *La muerte de la Emperatriz doña Isabel, y la mudanza que causó en el Marqués don Francisco.*

> Llegaron a Granada, y al tiempo de hazer la entrega del cuerpo de la Emperatriz, destaparon la caxa de plomo en que yva, y descubrieron su rostro: el qual estava tan feo, y disfigurado, que ponía horror a los que le miravan: y no avía ninguno de lo que antes le avían conocido, que pudiesse afirmar que aquella era la figura y cara de la Emperatriz... Apartáronse los demás deste espectáculo, pues les causava espanto, lástima, y mal olor.

El padre de Juan de Borja, al ver aquellos ojos de la emperatriz, que antes habían sido tan claros y resplandecientes, y ahora tan feos y oscurecidos, se encerró en su aposento, y echando la llave, se tiró en el suelo, y derramó copiosas lágrimas. A partir de entonces, el duque llevó una vida muy recogida y devota, y en este ambiente se criaron sus hijos, sin duda sorprendidos y edificados por la vista de un padre singular, entregado fervorosamente a la meditación, y luego a la acción. El texto de Rivadeneyra es más explícito de lo que podamos ser nosotros en la descripción de la casa donde se educó don Juan de Borja:

> Con este admirable ejemplo de su Señor, con el gran cuidado que el Duque tenía, toda su casa era como una casa recogida de Religión: porque en ella no consentía el Duque que se jurasse, ni jugasse, ni murmurasse, ni mintiesse, ni los otros vicios que son tan ordinarios, y familiares en las casas de los Señores; antes imponía a sus criados que oyesen cada día Missa, que rezasen el Rosario de Nuestra Señora, que examinasen sus conciencias, que se confesasen, a lo menos las fiestas principales, y se ocupassen en otros santos exercicios. Y como en otras casas de señores se hallan por aposentos naipes, dados, libros vanos, y deshonestos, en la del Duque se hallavan libros devotos y Rosa-

rios; y a vezes debaxo de los colchones de los criados silicios, y disciplinas, las quales tomaban ellos por su voluntad movidos por el exemplo de su amo.

Después de referir que atendía a los criados enfermos, añade:

Quien tenía este amor y cuidado por sus criados, ¿qué pensamos que haría con sus hijos? Dioles Ayos y Maestros escogidos, y teníalos siempre ocupados, y atentos. Hizo que todos estudiasen, a lo menos Latinidad, y algunos dellos Lógica, Filosofía...

Gracias a estas líneas biográficas conocemos cuál sería la educación de don Juan de Borja, mientras estuvo en casa de su padre. Mientras los hijos se forman, Rivadeneyra nos cuenta cómo después que el duque de Gandía casa al hijo mayor y a las hijas, se pone a estudiar y se gradúa de doctor, y poco después en 1551 hace la renunciación de su estado para entrar en la Compañía de Jesús. Tenía ya don Juan de Borja dieciocho años cuando presencia y atiende a la solemne e impresionante ceremonia de su padre, cuya descripción hace Rivadeneyra admirablemente. Transcribimos sus palabras, que pertenecen al capítulo XXIII. *Cómo hizo la renunciación de su estado,* en 1551:

Después que con estas, y otras afectuosas palabras se huvo ofrecido a su Criador, salió de su oratorio, y con escritura pública, y solemne autro, renunció en el Marqués don Carlos su hijo primogénito, que estava ausente, sus estados, títulos, rentas, y vassallos, sin reservar para si cosa alguna. Hecho esto, se despojó del vestido secular, y se vistió de la Compañía. Quitose la barba, y abrió la corona para recebir los sacros órdenes. Lloravan a esta sazón todos sus criados, como si ante sus ojos le vieran morir: y a escondidas recogían los cabellos cortados, para guardarlos como reliquias de su señor: al qual ya le tenía por muerto, y le estimaban por santo.

Hecha su oración salió luego a entender en una obra de misericordia, que fué proveer de amparo, y remedio a todos los criados que allí tenía. Parte dellos encargó a don Juan de Borja su hijo, y parte embió al Duque Don Carlos.

San Francisco de Borja escribió varias obras devotas, entre otras los *Avisos espirituales* y *Las obras muy devotas y provechosas para cualquier fiel cristiano* (Anvers. 1556), que hay que tener en cuenta como precedente las *Empresas morales* que escribirá después su hijo.

Por los datos de la *Biblioteca Valentina,* donde se reseña la vida de los escritores de Valencia, sabemos que don Juan de Borja fue Treze y Comendador de la Orden de Santiago, conde de Mayalde, y

de Ficayo, y además dos veces embajador de Felipe II en Portugal y Alemania, de los Consejos de Estado y de Guerra en tiempo de Felipe III, y mayordomo de su mujer la reina Margarita. Además fue presidente del Real Consejo de Portugal. Don Juan de Palafox en su libro titulado *Vida de la Serenísima Señora Infanta Margarita de la Cruz* da muchas noticias acerca de don Juan de Borja, tan íntimamente relacionado con todos los sucesos diplomáticos de la Corte. Al quedar viuda la emperatriz María, hermana de Felipe II, y madre del emperador Rodolfo y de la infanta Margarita, decide volver a España en agosto de 1580, y siendo don Juan de Borja embajador, es nombrado mayordomo mayor de la emperatriz María, por lo cual se encarga de acompañarles en el viaje. Desde Praga hasta Madrid sale la comitiva, con la secreta o abierta intención de la emperatriz de casar a su hija doña Margarita con su tío Felipe II. Como parezca que la vocación de la infanta doña Margarita sea el claustro, la emperatriz se vale del confesor y de don Juan de Borja para proponerle el casamiento. El capítulo VIII titulado: *Espirituales sentimientos de su Alteza, con la noticia de pretenderse la mudanza de su vocación. Y razonamiento que en la misma materia hizo don Juan de Borja,* don Juan de Palafox reproduce todo lo que habló don Juan de Borja para convencer a la infanta de que también la santidad podía encontrarse en el matrimonio, y para ello le ponía ejemplos varios de reinas santas. Es interesante que en esta conversación algunas frases parecen emblemáticas, sobre todo cuando don Juan le dice: «Es un Sol en el mundo, una Reyna Santa, y esclarecida.»

No obstante sus persuasivas palabras la infanta no se determina al casamiento y don Juan de Borja se lo comunica a la emperatriz, de modo que nada más llegar a Madrid, la infanta pasa al Monasterio de las Descalzas Reales, donde era abadesa Sor Juana de la Cruz, hermana del duque de Gandía, y tía de don Juan de Borja.

Melchor de Castro en su *Historia de la Virgen* a la que al final añade la *Vida y martirio de la Samaritana,* este último libro que se atribuye a don Juan de Borja y hay una edición de 1680 en Bruselas, explica cómo fue la idea de escribir esta vida. Dice:

> El año de 1580 tratando familiarmente el Embaxador, que el Emperador Rodolfo Tercero tenía en Constantinopla, con el Patriarca de la misma Ciudad, de nación griego..., dio a entender que tenía reliquias de la Samaritana y le dió la vida del griego al latín, y así traducido con parte de aquella reliquia, le dió a Don Juan de Borja, hermano del Duque de Gandía, con quien tenía estrecha amistad (que entonces estava en Alemania por Embaxador del Rey Don Felipe Segundo...).

Todas estas alusiones indirectas, todas estas breves menciones nos sirven para reconstruir la vida de don Juan de Borja. Hemos de citar también la obra de don Pedro Calderón de la Barca, descubierta hace unos años en una biblioteca de Praga y que hace alusión a la familia de los Borjas, incluso el propio don Juan de Borja aparece en ella como personaje. Se titula *El Gran Duque de Gandía.* La obra fue escrita en 1671 y el nieto publicó los *Emblemas morales* en 1680, lo que significa que pudiera haber alguna relación, por lo menos que el tema de la familia de los Borja y su estirpe estuvieran en candelero.

LAS «EMPRESAS MORALES»

En el año de 1581 don Juan de Borja publicó en Praga el libro de *Empresas morales* que don José Bartolomé Gallardo en su *Catálogo de Libros Raros y Curiosos,* en el número 1.444 describe de este modo:

> *Empresas morales,* a la S.C.R.M. del Rey D. Felipe, dirigidas por D. Juan de Borja, de su Consejo, y su Embajador cerca de la Majestad Cesárea del Emperador Rodulfo II. Praga, por Jorge Nigrin, 1581.
>
> 40-101 h. con 2 más de principios y 3 de tabla al fin.—Frontis, etc.

Un siglo después ve la luz otra edición, que es la que ahora comentaremos, aumentada con una segunda parte, que Gallardo describe con el número 1.445:

> *Empresas morales,* de Don Juan de Borja, Conde de Mayalde, y de Ficallo. Dedícalas a la S.C.R.M. del Rey Don Carlos II, Nuestro Señor, Don Francisco de Borja. En Brusselas, Por Francisco Foppens, Impressor y Mercader de Libros. M.D.C.L.X.X.X.40.455 ps., sin 8 de principios y 6 al fin, con la tabla de erratas.
>
> Tiene dos portadas, la una en el frontis, grabada en cobre, que dejo copiada, y la otra:
>
> *Empresas morales* compuestas por el Exmo. Sr. D. Juan de Borja, Conde de Mayalde y de Ficallo, Treze y Comendador de la Orden de Santiago, Embajador por el Rey Felipe II a la corona de Portugal, y a la Majestad Cesárea, Mayordomo Mayor de la Serenissima Señora Emperatriz María, de los Consejos de Estado y Guerra del Señor Rey Felipe III, Presidente en el Real de Portugal, y Mayordomo Mayor de la Serenísima Señora Reina Doña Margarita. Sácala a luz el Doctor Don Francisco de Borja, su nieto, Arcediano Mayor de la S. Metropolitana Iglesia de Valencia, y Capellán Mayor de S.M. en su Real Capilla y Monasterio de las Descalzas Franciscas de Madrid. Dedícalas a la S.C.R.M. del Rey

Don Carlos II, Nuestro Señor. En Bruselas, por Francisco Foppens, mercader de libros. 1680.

Vemos, pues, en esta última edición, el libro notablemente ampliado gracias a la diligencia del nieto del autor, que en un breve prólogo dirigido al rey, explica cómo aumenta el volumen en una segunda parte de *Empresas morales* que su abuelo dejó manuscritas para dar a la estampa. E insiste en lo acendrado de las virtudes morales y políticas que son tema del libro, al tiempo que hace alusión a su antecesor el duque de Gandía, San Francisco de Borja, cuyas obras espirituales han podido influir en la concepción de estas empresas. Y resume en las últimas palabras toda una teoría de la emblemática y de lo empresarial en su relación íntima con el dibujo, cuando se lo recomienda, si «quisiere divertirse a materias, que deleitando la vista (por ser tan varias) den gusto al entendimiento, y no sin fruto». Este párrafo está tomado de la *Dedicatoria* que hizo el propio don Juan de Borja a S.C.R.M. y que firma en Praga el primero de julio de 1581, como humilde vasallo y criado, dedicatoria que se ha suprimido en esta segunda edición. En cambio se ha puesto como prólogo de don Juan de Borja, lo que en la primera edición era un epílogo titulado «Del autor al lector». Todo ello da una concisión extremada, no por ello menos valiosa.

En este prólogo (que antes fue epílogo) don Juan de Borja indica que no ha seguido rigurosamente las leyes de las Empresas: «Aunque las leyes, que han publicado algunos nuevos autores, de la manera de hazer las Empresas, son tan rigurosas, como las han querido hazer; añadiendo unos, y quitando otros a su beneplácito; no por eso me pareció, que obligaban a la observación de ellas...» Y si ha dejado de seguir las leyes, es por haber querido en esto imitar a los antiguos. Respecto al comentario de las empresas declara la brevedad, ha preferido ser breve a hacer un largo comento, que deja al lector. Al final declara su intención didáctica y moral; «pues el intento con que se han hecho ha sido de aprovechar en algo al que las leyere, por ser lo que se trata materia de buenas costumbres, que es lo que tanto nos importa». Ya en este breve prólogo hay una concisión elegante, una severidad admirable y un perfecto dominio de la propia intención al escribir.

ESTRUCTURA DE LAS «EMPRESAS MORALES». COMENTO Y DIBUJO

El libro, muy bello, consta de dos partes, la primera compuesta de cien empresas, y la segunda (donde se indica «primera impresión») de ciento veinticinco. En las páginas pares, o sea a la iz-

quierda, va un lema en latín, que encabeza un comento, o comentario, sin escolios marginales, como luego será costumbre en muchos autores de empresas y emblemas, véase Covarrubias, Soto y Solórzano Pereira. En las páginas impares, o sea a la derecha, va el dibujo. Por lo general, en la mayor parte de los autores, el dibujo siempre precede al comentario, como si éste fuera subordinado a la imagen gráfica. Aquí parece que el dibujo es secundario, una consecuencia del texto, que es lo principal.

El texto o comento va precedido de un lema o mote en latín. En la primera parte del libro en el propio comentario lleva la traducción en español, el latín va en letra grande, el español en cursiva, ejemplo: MERUISSE SATIS. *Basta merecerla.* LEVE ET MOMENTANEUM. *Liviano, y de poca dura.* Los lemas no llevan traducción en el comentario de la segunda parte, la traducción va al final en la tabla de materias.

En estas empresas morales de Borja desaparecen los versos que solían escribirse usualmente debajo del lema y del dibujo. Queda exclusivamente el comentario en prosa, parece como si el autor prescindiera de los versos como de un adorno superfluo. Hay que reconocer que muchas veces los versos eran flojos y carecían de la dignidad del comentario, aunque por otra parte hicieran más fácil y entretenida la lectura, y hasta sirvieran de ayuda nemotécnica.

VICIOS Y VIRTUDES

Como el propio don Juan de Borja anuncia en su prólogo, en este libro de las *Empresas morales* se trata de materia de buenas costumbres, por lo que los vicios y las virtudes son el tema principal. Analizadas las empresas una por una se ve que los motivos se centran en los males y vicios de: la vanidad, la ira, la venganza, el desengaño, la soberbia, la ingratitud, la mentira, la soberbia, la arrogancia, la codicia, la impaciencia, la crueldd, la calumnia, la ambición, la inconstancia, la temeridad, el engaño, la falsedad, la envidia, la altivez, la sensualidad, la discordia, la inconstancia, la desconfianza, la sospecha, la impiedad, en una palabra las pasiones.

Contra todos estos vicios, el autor contrapone las virtudes, y señala repetidamente: la paciencia, la prudencia, la grandeza de ánimo, la fortaleza, la cordura, la constancia, la caridad, el valor, la esperanza, la magnanimidad, la firmeza de ánimo, la magnanimidad, la gratitud, la libertad, la discreción, el recato, la igualdad de ánimo, la verdad, el silencio, la proporción, la armonía, la mansedumbre, la

humildad, el menosprecio del mundo, la justicia, la sabiduría, la dignidad, la diligencia, la amistad, la templanza, la austeridad, la clemencia, la liberalidad y la honra. Fuera de esto no hay nada más. Todo está concentrado en vicios y virtudes.

LOS DIBUJOS

Unas cartelas o tarjas arquitectónicas con una ornamentación geométrica de volutas o roleos suele repetirse en casi todos los dibujos de los emblemas. La cartela está dividida en dos partes, la de arriba es un rectángulo que encierra el lema, y la de abajo, más amplia, encierra el dibujo, en el que predominan las formas simples y con frecuencia, como hemos dicho, geométricas. Los dos compartimentos están claramente separados. La ordenación suele ser simétrica, los campos de las cartelas muy limpios y claros, con un motivo o dibujo central.

Las cartelas de las *Empresas morales* de Juan de Borja son casi idénticas que las cartelas del libro de Luca Contile titulado *Ragionamiento di Luca Contile sopra la propieta delle imprese* (Pavía, 1572). Frente al grotesco naturalista del primer Renacimiento se oponen los ornamentos planos, las molduras arquitectónicas, prescindiendo totalmente de follajes ornamentales y partes zoomórficas. Unicamente en alguna empresa del segundo libro hay excepción muy ligera de introducir cabezas de carnero y algún angelillo.

Al hacer un estudio de las imágenes de los dibujos encerrados en los marcos de las cartelas, se observa casi una total ausencia de la figura humana, con lo cual Juan de Borja parecía seguir los preceptos de los tratadistas que evitaban la representación del hombre.

En la temática de los dibujos se observa que la mitología es escasa. En el primer libro sólo hay cuatro menciones: Atlas, Júpiter, Dnaydas, Tántalo. De una manera preconcebida el autor ha evitado dibujar y nombrar dioses de la gentilidad, ignorando o prescindiendo del paganismo del que estaban bella y peligrosamente impregnadas las obras de los escritores emblemáticos italianos, incluso, más tarde los mismos españoles que hacían gala de conocimientos mitológicos.

En las imágenes hay una marcada preferencia por los objetos, por lo inanimado. Estos objetos aparecen dibujados con gran sencillez y sobriedad y por lo general exentos. Son: atlas, mundo, eslabón, pedernal, compás, cántaro, vaso, grúa, peso, martillo, rodela,

carro, pirámide, bola, máquina, cuba, nao, arco, lámpara, edificio, trillo, espada, libro, rueda, corona, choza, ara, trofeo, candela, laúd, nave, torre, camisa, estatua, insignias, castillo, muela de molino, bola, armas, yugo, reja, cesta, órgano, silla, piedra, cuchillo, pan, grillos, olla, columna, caduceo, harpa, zapato, cedazo, espejo, hacha, altar, muro, saeta, brasero, áncora, honda, relox, jarro de agua, fuente, esfera, sepulcro y obelisco. El motivo que más se repite es el de: cántaro, vaso y hacha de fuego. La representación de animales es también numerosísima, y como la de los objetos, suele ser muy clara y definida en su línea, y casi siempre el animal o animales están aislados. No hay animales fabulosos, solamente el cinocéfalo que es hombre-animal y el basilisco. Los animales que se repiten con más frecuencia son: el águila, el perro, el pájaro y el león. Los animales reproducidos son: tortuga, alción, pescado volador, culebra, mariposa, galápago, ave del paraíso, caracol, rana, cocodrilo, cigarra, elafante, rémora, pescado, golondrina, cangrejo, buey, rinoceronte, milano, áspid, camello, pescado orbe, salamandra, toro, sierpe, escarabajo, raposa, lobo, oropéndola, hormiga y avestruz. Por cierto que de esta última hace alusión Covarrubias en su *Tesoro* cuando dice:

> Ay algunas empresas del avestruz, aludiendo a su naturaleza y condiciones. El Dolce tiene una del avestruz, con un clavo en la boca, y por letra, *Durissima concoquit.* Otra empresa ay de don J. de Borja del mesmo avestruz con una herradura en el pico, y por letra *Sic nutriuntur fortes.*

Junto a la fauna, la flora también tiene numerosa representación. Y el motivo repetido es: el árbol, árbol cargado de frutos, árbol desgajado, árbol con segures, árbol seco, árbol ahogado de la hiedra, árbol con nido, árbol con hojas nuevas, árbol sombra, y simplemente árbol.

Los dibujos representan: laurel, nuez, vid, espigas, manojo de trigo, adelfa, palma, higuera, cebollas, sauces, olmo, calabaza, zarza, cardo, oliva, viña, helecho, granada, ortiga y ramo de ébano.

Algunas imágenes de los dibujos corresponden a motivos de la naturaleza, como el sol, la noche estrellada, el fuego, el viento, un monte alto de nieve, el eclipse de sol, el Etna, un peñasco, una telaraña.

En el primer libro es frecuente el motivo de la mano, la mano con un compás, la mano arrimada a una caña, dos manos, el brazo con la mano con un dedo levantado, la mano escribiendo en la pared, y el motivo del corazón: corazón sobre el fuego sin quemarse,

corazón levantado con dos manos, corazón volando. Debemos citar los motivos abstractos, por así decir: las pausas de la música.

Hay dibujos en las empresas que se entienden a primera vista, pero otros son ininteligibles, y sólo se deduce su significado de la explicación del comentario. Hay dibujos que pertenecen a la simbología antigua, y basta el dibujo y el mote para comprender todo. Por ejemplo: la culebra mordiéndose la cola, es bien sabido que significa el tiempo, y si el lema dice *Omnia vorat* es claro que el tiempo todo lo consume. A *Ferendo vincam* que quiere decir: *Sufriendo venceré,* corresponde el dibujo de un peñasco sufriendo los embates de las olas. La rueda suele representar siempre la fortuna que sube y baja. *Domus optima* con el dibujo de la tortuga es de significado evidente, como *Sterilis labor,* con el dibujo de un tonel con agujeros, por donde sale el agua. *Sic nutriuntur fortes, Así se sustentan los fuertes* con el dibujo del avestruz comiendo hierro, no necesita más explicación para ser inteligible, y lo mismo sucede con: *Hominem te esse cogita, Acuérdate que eres hombre,* con una calavera. *Pulsa caute, Pruébalo con discreción* acompaña el dibujo de una mano que golpea un cántaro, *Arrogantia sine fructu,* es el lema del dibujo de un manojo de espigas con fruto dobladas, y sin nada erguidas, y *Calumnia morsus* es el lema de la calumnia, representada por una serpiente que va a morder.

Hasta qué punto muchos dibujos eran símbolos antiguos fácilmente reconocibles, que se podría asegurar la fácil lectura de las empresas a la manera de los jeroglíficos. Al irse perdiendo esta simbología, a medida que transcurre el tiempo, el lector moderno tiene que acudir al comentario para poder comprender todo. Este lenguaje visual de las empresas y de los emblemas debió de proporcionar mucho placer a los aficionados a este género literario y artístico.

Es interesante indicar, por lo que puede suponer de influencia italiana, que algunos de los dibujos de las *Empresas morales* de Juan de Borja están tomados del bellísimo libro de Jerónimo Paradino *Symbola heroica* (Antwerpiae, 1567), la cuba o tonel con agujeros (Borja, emb. 52. Paradino, 157), las espigas (Borja, emb. 106. Par., 254), la telaraña (Borja, emb., 63), la camisa con el asta (Borja, emb., 77, Par., 56), la calavera (Borja, emb., 100, Par., 268), el arpa (Borja, emb., 168, Par., 101). En el caso de la camisa en el asta el texto de Paradino también pudo haber servido de inspiración, aunque la anécdota era conocida, pero dada la afición de don Juan de Borja por el tema del desengaño tanto el dibujo como el comentario puedan provenir del italiano.

A continuación copio el texto latino de Paradino para que se pueda cotejar con el texto de Juan de Borja. Dice así:

> Saladinus Sultanus Babiloniae, et Damasci, Aegyptique Rex, regnante in Galliis Philippo Augusto, moriturus Ascalone, sattuit, ut interius indusium statim a morte per Ascalonem civitatem ab Oeconomo suo lancea per medium transfixa circumferretur, praecone altum exclamante:
>
> Floriut in toto qui Rex Oriente potenter.
> En iacet, hoc praeter contulit atque nihil.
>
> Certissimum monimentatum hoc sit potentissimo cuique, omnia morte auferri, nudumque e vivis migrare, non secus atque inopem et vilissimum quemque.

ESCASA ANECDOTA

En la exposición de la temática de las *Empresas morales* se nota cierta austeridad, se prescinde de lo anecdótico y de la erudición; aquellas historias o cuentecillos de otros autores de emblemas y empresas aquí apenas existen. No hay divertimiento alguno, no hay novelería pagana o sagrada. Ni los dioses paganos ni los santos cristianos, ni los héroes o heroínas son material o pasto de invención narrativa entretenida. Todo es meditación moral, sin necesidad de acudir a la amenidad del relato anecdótico. Aunque la meditación es sencilla y clara. A los animales no se les utiliza en virtud de un fabulario historiado, aunque alguna vez haya una excepción.

Sin embargo, don Juan de Borja algunas veces utiliza la anécdota *cum grano salis* y como de pasada, y entonces es de mayor efecto. A lo largo de las 225 empresas únicamente hemos visto diez o doce anécdotas. Este es el caso de la empresa 73 (pp. 146-147) con el lema *Talia feci, Talia facio,* que se vale de la anécdota de Agatocles para demostrar que no se debe olvidar el origen modesto:

> Imitando a Agathocles, que siendo hijo de un ollero, por su virtud, y valor llegó a ser Rey de Sicilia, y no menospreciando esto, solía en sus aparadores poner los vasos de barro, junto a los de oro, diziendo a sus combidados, quanto estimava haver merecido por su valor (haziéndolos primero de barro) haver llegado a mandarlos hazer de oro.

Lo mismo sucede en la empresa 11, que lleva el lema de *Domus óptima,* donde don Juan de Borja se vale del fabulario clásico, y espontáneamente lo cita, sin rebuscamiento alguno ni deseo de ostentación erudita y recargada. Dice así:

> Esto se da a entender en esta Empresa de la Tortuga, con la letra que dize *DOMUS OPTIMA, Que* quiere dezir, *No ay cosa mejor, que la propia casa.* La fábula de donde se saca es muy conocida, que dize, que por haver llegado tarde la Tortuga a las bodas de Jupiter, haviéndose hallado al banquete todos los demás animales, siendo ella reprendida de su tardanza, se escusó con dezir, que no havía mejor casa, que la propia: en pena y castigo desto la mandó Jupiter, que nunca saliesse della, y la llevase siempre a cuestas.

La crónica histórica sirve para la mención anecdótica, como es el caso de la empresa 93, con el lema *Superbia mansuetudine superatur:*

> Que quiere dezir *Que la soberbia con la mansedumbre se vence.* Por escrivirse de los Elephantes, que siendo tan sobervios, y fuertes, ninguna cosa más los amansa, que los carneros, y assí huyen dellos; como se escrive, que lo hizieron los Elephantes de Pirro, Rey de los Epirotas, quando los Romanos en la Guerra, que contra ellos tenían, usando deste ardid de Guerra, de hechar los carneros delante de sus Elephantes, los hizieron huyr, y assí les ganaron la batalla, y alcanzaron dellos la victoria.

A veces la alusión anecdótica es brevísima, es una referencia ligera a algo ya sabido, como en la empresa 174 (libro II), cuando habla de la envidia y dice: «pues por ella entró la muerte en él; ella mató a Abel, vendió a Joseph; persiguió a Daniel; y al fin mató a Christo Nuestro Señor», o en la empresa 177 (libro II) *Relinquenda,* cuando hace alusión a la Samaritana: «de la misma manera que quien quiere olvidar una mala costumbre, ha de dexar las ocasiones de tornar a caer, en lo que tiene ya dexado, como lo hizo la mujer Samaritana, dexando el cánatro juntamente con la mala vida passada».

O en el caso de la empresa 161 (libro II), en que al referirse a la necesidad del favor divino, recuerda: «como lo hizo, mandando a su Pueblo, que hiziesse las trompetas de plata, para que quando peleassen con sus enemigos, las tañessen, y acordassen de su Dios, y el se acordasse de librarlos de sus manos».

En la empresa 131 (libro II) se hace alusión a lo sucedido a Milón Cretense, preso en el árbol que quiso desgajar, y en la empresa 207 (libro II) se alude a Lysimacho sediento que fue vendido por sus enemigos por el placer de beber un poco de agua.

ERUDICION ESCASA

Las citas de los filósofos famosos y de las figuras de la antigüedad en el primer libro son escasísimas. En cien empresas sólo se cita una vez a Virgilio, Alejandro Magno, Júpiter, Pretores ro-

manos, Profeta Jonás, Tarquino, Actio Havio Agur, Pirro, Horacio. Saladino y Sardanápalo. Esto no es nada comparado con otros auto res, cuyos comentarios están empedrados de nombres de los comentaristas antiguos o de los escritores cristianos. Parece como si don Juan de Borja quisiera prescindir de toda erudición. Aquel alarde de erudición que algunos ostentan, aquí no existe. El autor no tiene necesidad de sentirse respaldado por nadie. Sus propias opiniones se sustentan en sí mismas. Es de una gravedad y concisión elegantísimas. Parece como si creyera que son vano adorno y concesión a una moda. La verdad es que sabemos que estas empresas fueron escritas durante el período de la Embajada en Alemania, mientras Felipe II terminaba de construir El Escorial, y a ellas también corresponde una severidad escurialense.

En el segundo libro de las *Empresas morales* suele haber un pequeño escollo por cada empresa, pero siguen siendo escasos en comparación de otros comentarios. No sobrepasan la fifra de 78, así es que en más de la mitad de las *Empresas morales* de Borja no hay ni una sola cita erudita. En el libro II se menciona a: los Macabeos, Job, Nuestro Señor, Platón, Salomón, Profeta Ezequiel, San Ambrosio, Sangar, Sansón, David, Cristo, Archidamo, Ovidio, Milón Cretense, Séneca, Aristóteles, Eclesiastes, Juan Crisóstomo, Absalón, Psalmos, David, Plinio, Lucano, Moisés, San Bernardo, Mateo, Mercurio, Daniel, San Antonio, Abel, Horacio, Génesis, Exodo, Ezequiel, San Gregorio, los Evangelios, Aristófanes, Icteros, Plutarco, Lysimacho, San Pablo, Cicerón, Zacarías, Adán, Lucifer y Nazianzeno.

BELLEZA LITERARIA

Don Juan de Borja no era sólo un moralista o un filósofo moral, sino que además era un escritor cuya prosa tenía alta calidad literaria. Algunos comentarios de las empresas por su tono y su estilo pueden igualarse a la prosa de Fray Luis de León y a la belleza de *El Cortesano* renacentista, traducido del italiano por Boscán. Especialmente preciosas son las citas sobre la música, que es motivo empresarial que se usa en el primero y segundo libros. No tiene nada de extraño que don Juan de Borja amase la música. De herencia le venía esta afición musical, pues según nos cuenta el Padre Rivadeneyra, su padre el duque de Gandía, luego San Francisco de Borja, amaba la música extraordinariamente. Dice Rivadeneyra en el capítulo XI:

Aunque se privaba el Marqués del juego, y semejantes pasatiempos, no le faltavan otros entretenimientos más honestos, y no menos gustosos. Particularmente dos recreaciones, a que se avía entregado, embebecíanle algunas veces tanto... La una era la música de canto de órgano, en la que aprovechó tanto, que no solamente cantava con singular destreza entre escogidos músicos; pero llegó a componer muchas obras, como un excelente Maestro de Capilla.

Así, pues, los comentos sobre la música, además de ser altamente sentidos, son muy hermosos. En la empresa 91, que lleva por lema *Interna suavissima,* que quiere decir: *La interior es la más suave,* y el dibujo de un laúd, don Juan de Borja expresa la necesidad de la consonancia y armonía interior, y todo esto lo dice bellamente con su clara concisión y ritmo musical de la frase.

En la empresa 123 (libro II), cuyo mote es: *Non impedire,* y el dibujo un órgano, don Juan de Borja vuelve a insistir en esta concordancia:

Mas la mejor música, y más suave consonancia, que ay es, quando la música interior, y exterior están bien concertadas; y esto es, quando las obras, y las palabras concordan entre sí, de manera, que hazen perfecta consonancia. Esta es la verdadera música... quanto conviene, no impedir la música, y consonancia interior, que consiste que las obras sean buenas y las palabras se conformen con ellas; el que esto hiziere vivirá la vida con harmonía, y concierto.

Don Juan de Borja quiere que no haya escisión, ni dualidad, que se viva de acuerdo consigo mismo, en consecuencia, con el propio pensamiento. Y en la empresa 168 (libro II), que tiene por lema *Vita et Harmonia ex contrariis,* insiste con nueva variación sobre el mismo tema:

De la misma manera la vida, que vivimos es, como una Música, que se compone de adversidades, y prosperidades; el que la supiere templar de manera, que ni las prosperidades le levanten sobre si, ni las adversidades le derriben; este tal acertará la verdadera consonancia, en que consiste la perfecta harmonía interior.

El tema de la amistad es otro que se repite con insistencia a lo largo de las *Empresas morales,* y le inspira las mejores páginas, más bellas, más sinceras y más emocionadas. Como un estribillo obsesivo repite el autor varias veces que: «no hay cosa más de estimar que un buen amigo».

Ya en la empresa 35, se elogia el bien de la amistad bajo el

lema de *Amicitiae bonum, El bien y el provecho de la amistad,* y en la empresa 47, con el lema *Amicitia absque virtute, Tal es la amistad sin virtud,* el autor afirma con un convencimiento muy expresivo en la comparación, sin duda nacido de la experiencia:

> Siendo más necesarios los amigos, para passar la vida, que el fuego, y el agua: y teniéndose con razón, por la mayor riqueza, que ay, el tenerlos buenos...

En la empresa 57, *Amicitiae post morten, Amistad aún después de muerto,* se repite otra vez:

> No ay cosa en la vida mas para estimar, que un buen amigo, y en la empresa 129 *Solo nomine amicus, Amigo solo en el nombre* se dice: «No ay cosa mas de estimar, que un buen Amigo, pues del, que es tal, se dize, que es otro yo, y que es salsa, para poder tragar todos los desgustos, y desabrimientos de la vida, y que es más necesario que el fuego y el agua para vivir; al fin se dize que es un alma en dos cuerpos...»

Tanto las empresas 133, con el lema *Amicitiae foecunda, La amistad es provechosa,* como la 148 *Ne frangitur, No le partas,* que quiere decir que en ningún caso se ha de romper ni quebrar con los amigos como la 151, con el lema *Amicorum discrimen, La diferencia de amigos,* son intensas meditaciones sobre la amistad, que se expresan con la breve intensidad característica de don Juan de Borja.

Ahora bien, si tuviésemos que escoger entre todas las empresas sobre la amistad y el bien de los amigos, a nuestro parecer, la mejor es la empresa 145, *Heu, heu, ¡Ay, ay!,* con el dibujo de un pájaro que se le va de las manos. El dolor de la pérdida del amigo va unida a la idea del desengaño, tan predilecta de don Juan de Borja, y a una maravillosa desesperación encubierta en resignada renuncia. Aunque el lector podrá leer el comento, no renunciamos a copiarlo aquí entero:

> Heu, heu. Quien supiere, quanto es de estimar un buen Amigo, y quan gran thesoro ha hallado el que le tiene, sabrá también juzgar, quanto es de sentir el perderle, pues con él se pierde el alivio de los trabajos, y el solacio, y contento que dan los placeres (si algunos ay en esta vida). Y aunque del amigo, se dize, que es la mitad del Alma de su amigo, y encareciéndolo más, le llaman otro yo, pero, con todo esto, ay mas con que encarecerlo, que es, con dezir, que el verdadero Amigo, vive más en su amigo, que en si mismo: siendo esto assí, como se podrá encarecer, lo que se siente, el perderle, sino con suspirar, y callar, como lo hace esta Empresa del Pájaro, que se va de las manos, que significa Amigo ydo, y que no se ha de cobrar, con la Letra: Ay, ay.

Unicamente va dedicada al mal amigo la empresa 147, *Longe fuge, Huye lejos*, con el dibujo de un toro bravo embistiendo a la carrera, que significa que hay que saber apartarse del mal amigo, y que hay amistades de que se debe huir como de un toro bravo.

CONOCIMIENTO DE LA VIDA HUMANA

No cabe duda que así como a nosotros nos han impresionado las empresas sobre la música y la amistad, otros podrán preferir empresas con otros temas o motivos. Depende de la situación personal, que es la que determina la preferencia. Sea el asunto de que se trate, es de señalar que don Juan de Borja manifiesta poseer un conocimiento del mundo y del ser humano, verdaderamente sorprendente. Las reflexiones morales de sus comentos dan idea de la honda sabiduría del autor, de la profunda reflexión, así como de la nobleza moral de su alma. A la belleza de su expresión hay que unir la verdad de lo expresado.

En un tiempo en que la meditación y la vida interior se nutrían de libros religiosos y de lecturas edificantes, las *Empresas morales* de Borja son como un manual para el conocimiento del mundo y para el comportamiento humano, por medio de lemas, dibujos, comentos, que al mismo tiempo puedan solazar. Suponemos que el libro podría abrirse al azar, y que el caballero o la dama leerían una empresa o dos, según el gusto del día o el estado de ánimo, y si estaban en tertulia cortesana, al comento del autor, se unirían otros comentarios.

Sabemos por el escritor francés Claude-Francois Menestrir, que escribió *La Philosophie des Images* (1632) y *La Science et l'art de devises* (1686), que había personas muy entendidas y exigentes respecto a las divisas y los emblemas, que solían ser lectura de la Corte. Dice: «J'ay vu une Princesse si delicate en Devises, qu'elle ne vouloit point qu'on luy en fist, oú la Lune servist de corps».

Don Juan dedica las *Empresas morales* al rey Felipe II para que cuando quiera descansar del gran peso y carga que trae consigo el gobierno de la mayor parte del mundo, se divierta y solace con ellas.

Las *Empresas morales* pueden considerarse dentro del *ars moralia* de la época, que tantos tratados dio a la literatura. Muy útil sería su lectura al rey para el conocimiento del mundo, cuando leyese aquel lema *Aut multum, aut nihil, O mucho o nada* (empresa 2) y el comentario:

El tratar con floxedad, y tibieza lo que cada uno está obligado a hazer, es una fuente de donde no manan, sino ruynes sucessos... pues sin duda es mucho peor, y de mayor inconveniente, el proceder floja, y tibiamente, en lo que se emprende, que si del todo se dexasse de hazer.

Para el lector reflexivo, bien fuese político, cortesano o religioso, para el hombre que desease la meditación sobre los sucesos de la vida diaria y gustase del análisis de sus propios sentimientos, la lectura de las *Empresas morales* suponía una fuente de meditación y un consejero permanente. Qué gran verdad es el lema de la empresa 9 que dice: *Bis pereo, Doblado siento la muerte* y el comentario:

Ninguna cosa se siente más, que verse uno herir, y maltratar con sus propias armas; agora sea por haver descubierto el ánimo a quien, con saber su secreto, se aprovecha desto, pareciéndole, que le tiene sujeto.

Y el lema *In portu pereo, En el puerto perezco* (empresa 55), que es una admonición desengañada de los aparentes logros del mundo:

Aunque es muy grande el contentamiento, que se recibe, quando se alcança, lo que mucho se ha desseado, y trabajado: es mucho mayor el pesar, y dolor, que se siente, si luego, después de alcancado, se pierde...

En la tradición senequista hay más de un consejo. Cuando en la empresa 28 el autor dice:« *State, Estad en pie,* para que no hagan leña del árbol caído», hay un deseo manifiesto de contención estoica, y cuando en la empresa 34 *Retinere nequeo, No puedo encubrirlo,* don Juan de Borja demuestra conocer el alma humana y el comportamiento psicológico. Dice:

Es tan dificultosa cosa encubrir, y dissimular qualquier grande afición, o passion, que estuviere muy arraygada en el ánimo... y quanto el ánimo es más noble, tanto mayor trabajo padece en fingir, o, dissimular lo que siente.

Y lo mismo en la empresa 46, *Sic animi affectus, Así nacen las pasiones del alma.*

El consejo moral por medio de las empresas tenía mayor efecto. La afición a las divisas, a los emblemas y a las empresas durante los siglos XVI y XVII fue tan grande, que muy pronto los mismos teóricos tuvieron que clasificarlas, ya que la vida entera estaba llena de signos. Ruscelli, Juan de Orozco, el hermano de Covarru-

bias y muchos otros las clasificaron. Menestrir en *La science et l'Art des Images* dice: «Il y a en a plusieurs especes, De sacrées, D'Heroiques, Des Militaires, Des Academiques, Des Passionées, Des Politiques, Des Morales, Des Burlesques, Des Satyriques.»

En las fiestas, en los funerales, en las nupcias, había divisas y empresas. Añade el mismo autor: «Il parut une vingtaine de Devices aux festes qui se firent pour les noces de Cósme de Medicis et Marie Magdelaine Archiduchesse d'Autriche l'an 1608», y también recuerda cuando se celebró la recepción de la reina de Suecia. Posteriormente: «L'an 1622 on ne vie dans toute l'Italia dans la France, dans l'Espagne et dans le Pays-Bas que divers recueils des Devises qui avoient servi aux solemnitez de la canonitation des Saints Ignace de Loiola, Francois Xavier-Philippe de Neri, Isidore, et Therese de Jesus. On a vú depuis la meme chose pour les canonitations de S. Francois de Sales, des Siants Caëtan de Tienne, Louis Bertrand, Francois de Borja, Philippe Benisi, et Rose de Luna.»

Muchos años después Jacobus Boschius en su *Symbolographia* (1702) hace una clasificación de las empresas más pormenorizada. Dice que hay: empresas sacras, heróicas, éticas, satíricas, pontificia, regia, polémica, equestria, genethliaca, erótica, ephitalámica y funebria. El mundo de los signos cada vez se complicaba más, en las últimas manifestaciones de un barroquismo desorbitado, que refleja magníficamente las formas de la emblemática y la heráldica. Sin intérpretes y comentaristas había el peligro de que todos estos signos pudiesen quedar en formas anquilosadas ininteligibles. El mismo mundo pictórico del XVI y el XVII quedaría mutilado en la simple visión si no se comprendiera y explicara toda la profunda simbología que encierra.

Con el tiempo es evidente que las empresas, divisas y emblemas fueron tema de juego de ingenio. Cuando el propio Menestrier escribe *La vie du Roy en devises*, que comprende 200 divisas, está haciendo alarde de ingeniosidad suma, de ahí que cite a los españoles con admiración y sobre todo a Gracián. Celebra mucho a Juan de Borja, y sobre todo las divisas que se hicieron a la canonización de San Francisco de Borja en Avignon.

Juan de Borja fue el primero en España en publicar un libro de empresas, cuando la ingeniosidad todavía no era el objetivo principal de la literatura. El está en los inicios de un género —anteriormente muy difundido en Italia—, que durante un siglo en España va a tener continuadores. Diez años después de él publicará Juan de Horozco y Covarrubias sus *Emblemas morales*, Segovia, 1591. La lista es larga: Hernando de Soto publica las *Emblemas moralizadas*,

Madrid, 1599; Sebastián Covarrubias: *Emblemas morales,* Madrid, 1610; Luis Tribaldos de Toledo: *Emblemata, 1610;* Francisco de Villava: *Empresas espirituales y morales,* Baeza, 1613; Cristóbal Pérez de Herrera: *Proverbios morales,* Madrid, 1618; Pedro Bivero: *Sacrum Oratorium Piarum Imaginum,* Antwerpiae, 1634; Diego Saavedra Fajardo: *Idea de un Príncipe político-cristiano representado en cien empresas,* Milán, 1642; Alonso de Ledesma: *Conceptos espirituales,* Madrid, 1648, Barcelona, 1607; Juan Solórzano Pereyra: *Emblemata centum, regio-politica,* Valencia, 1651; Francisco Núñez de Cepeda: *Idea del Buen Pastor... representada en empresas sacras,* León, 1682, y J. Francisco Fernández de Heredia: *Trabajos y Afanes de Hércules,* Madrid, 1682. El tono moral que inició don Juan de Borja en su libro de las Empresas morales parece ser el denominador común de todos los libros posteriores.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

Arrieta, 14
MADRID-13

DOS POEMAS

I. FINAL

Abandoné la torre
y aventuré las calles del silencio
mil gritos adentro de mi piel
antiguos roncos gritos
pugnando por brotar de mis entrañas
en vano clamando y advirtiendo

¿por qué última yo?

las plantas laceradas
en las dunas de escoria y de ceniza
me persiguen las huellas de mis pasos
selladas con mi sangre

¿por qué nadie a mi lado
digno de contemplar junto conmigo
el final de los tiempos

tal vez por aquel beso
en la frente escamosa del mendigo
o aquella negra hormiga que clavó el aguijón
en la inocente mano salvadora
o aquella madrugada
aquel amanecer enamorado
en que mi corazón
perdida para siempre
la dura interminable batalla del amor
continuó amando

pienso

los ojos secos por el aire ardiente
quemadas las pestañas
el pelo calcinado
volado de la cabeza calva

trepo y me arrastro en la ladera humeante
¿buscando qué?

¿otro elegido?
¿un antípoda errante?

alguien que ambule como yo
marcado
para expiar el crimen

sí! mientras los huesos de todos los hermanos
mientras piel carne y sangre se derriten
y se convierten en lava retorcida

yo vivo
él también vive
y sin vernos pasarán las edades
cada uno en su rincón del mundo
calcáreo silencioso

el agua ya no existe
por un millón de años no habrá agua
y un día innumerable
agazapada yo ya como piedra
veré caer la lluvia primigenia

una lluvia fangosa y purulenta
un resonar pesado
en los mudos tambores del desierto

y el polvo de las eras
se aplastará en los huecos
y nosotros callados esperando
memoria subyacente en los estratos
cada vez más profundos de las rocas

¿cómo hablar de la rosa?
¿a quién contar su aroma?

¿a ese grumo de albúmina
en el seno caliente de la ciénaga
por millares de siglos?

¿a ese liquen
que en su cama de limo
empuja y forcejea
infinito paciente inmemorial invicto
en busca de la luz?

y mientras mi ojo ciego —mi ex ojo
atrapado en un crisol de ámbar
contempla y atestigua

¿cómo explicar?
¿y a quién?
detendrá la advertencia
el trance minucioso el ahínco
la mínima batalla constreñida
la espiral recurrente?

clamar porque ya fuimos
muchas veces
helecho gigantesco y plesiosauro

ya fuimos rosa mojada por la lluvia
y tigre y ciervo y niño
y también fuimos pez
y fuimos alga
y hasta un noble caballo
y por un breve instante
fuimos hombre y mujer

y a pesar de los bosques y las playas
sordamente sonoras
de los fiordos las pampas las lagunas
el desierto de sal y los trigales
perdimos el camino
desde el principio
desde tiempos remotos
el restallar del fuego
el gemido del viento entre las piedras
que señalan las tumbas
la amenaza del trueno
el chasquido del mástil arrancado
el velamen las jarcias
y la salada carne del marino
en el abismo glauco

el tiburón navaja
la víbora escondido resorte
el cocodrilo
soñoliento aplastado en el lodo
cataplasma del continente oscuro

desde el principio
desde tiempos remotos
marcaron las fronteras
advirtiendo
al andarín desnudo
al vagabundo
mi corazón
corola desecada en el alma del cuarzo
recuerda y reflexiona

así como la amada y el amante
descubren una noche
que los arcos jugosos de las bocas
de terciopelo ardiente
están duros y fríos

que el ígneo torbellino de la sangre
se ha vuelto un río oscuro espeso estéril

y opacos de vigilia
rígida espalda contra espalda rígida
fluye
desde la interna cavidad del ojo
a la caja del pecho
un invisible llanto congelado
y se interrogan
una vez y otra vez y otra más
sin compasión
hasta que llega el día
¿cuándo fue?
¿cuál fue el instante
en que murió el amor?

Así yo me pregunto
mejor dicho
mi corazón
diseño delicado
sombra leve en el cuarzo
se pregunta
igual que los efímeros amantes
¿cuándo fue? ¿En qué momento
decidimos morir?

II

Y los esparciré entre naciones que ni ellos ni sus padres conocieron.

Jeremías, 9:16.

Cuando todos partieron
yo me quedé para guardar las tumbas

Muda los ojos secos vestíme la mortaja
preparada desde el día que nací
y me escondí en los huecos más profundos
donde yacen los ilustres varones
carcomidos por el inmenso tiempo

Un húmedo silencio de caverna
me envolvió en su manto primigenio
y un fino vaho antiguo
un frescor milenario de agua quieta
con aliento de musgo
acarició mis doloridas sienes

Helada temblorosa vacilante
caí sobre las piedras
que vigilan las frágiles escorias
cristal de huesos que se tornan polvo
en el claustro secreto de la tierra
y un alado consuelo
calmó el dolor que me apretaba el pecho

Cuando ya el sol franqueaba fatigado
las puertas del poniente
me asomé a las murallas de la ciudad vencida
Oh bienamada!
el enemigo viento del desierto
silbaba entre las llamas
y el hedor de la carne de las bestias
mordidas por el fuego
envenenaba el aire
con un rumor sombrío
huían hacia el norte los pájaros del cielo
y los altos cipreses enlutados
agitaban los brazos suplicantes
como viudas
que en su dolor se mesan los cabellos

Un lamento postrero
un último gemido desgarró mi garganta
y la visión del derruido templo
me cegó las pupilas

No salgas al camino
ni recorras los campos
con tu paso ligero y vagabundo
porque reina el espanto y en los valles
se extiende la sombra de la muerte
desde los cuatro puntos cardinales
tus enemigos vienen contra ti
y su paso de bronce redobla
como el tambor del trueno
y su voz brama como el mar
yo te destruiré hija de Sión!

Oh la bella la altiva la intangible
Jerusalem morada de chacales
es un desierto por el que nadie pasa
los huesos insepultos de los reyes
se calcinan al sol y relucen
bajo el fulgor helado de la luna
cautivo está mi pueblo
disperso como arena castigada
por el simún
desoladas las famosas ciudades
mancilladas las torres
extinguidas las fuentes de agua viva

Ya no llueve
no hay agua en las cisternas
los ciervos los leones y las hienas
las serpientes y los asnos salvajes
unidos en la tregua de la sed
ganaron las alturas
aspiran el aire con anhelo
sus ojos languidecen
y sus colas golpean débilmente
la tierra contraída

¿Dónde están mis hermanos?
sembrados como abrojos en naciones extrañas
que nunca conocieron ni ellos ni sus padres

¿quiénes son? ¿quiénes fueron?
¿cuál fue su casa humilde u orgullosa?
¿quiénes son sus testigos? ¿dónde están
los amigos de la infancia?
dónde aquel aire dorado y transparente
de la ciudad sagrada
que volvía más sabios a los hombres
y el sabor de aquel pan
y el aroma del campo temprano en la mañana
y el espeso perfume de la tierra
preñada por la lluvia

Bendito aquel que vive en su suelo natal
como árbol junto al río
besando la corriente
los fuegos del verano no lo abrasan
ni teme a la sequía
y la verde campana de su follaje verde
repica blandamente
con el canto hechicero de los pájaros

Que vengan las lloronas y que lloren
y se cubren las oscuras cabezas de polvo y de ceniza
porque mi bienamado se ha perdido en la noche
y nadie sabe si vaga por el mundo
desconocido y loco
o si yace amarrado al cubil de la fiera
o si en negra emboscada
cayó abrazado a la escondida muerte
que vengan las lloronas y que lloren

Erizadas las rabiosas serpientes de tu pelo
laceradas las cóncavas mejillas
por la sal de tu llanto
deja fluir el río de tus lágrimas
como aquel agua que mana entre las rocas
pero no fresca y dulce sino quemante y ácida
ese río peligroso y amargo que no trae consuelo
oh noble ¡oh desdichada!

Recorriste las claves del silencio
Sin encontrar su cuerpo marfileño
inmóvil y callado
no cerraste sus ojos

ni cruzaste sus manos como escudo
sobre su joven pecho
ni podrás señalar con una piedra
el perdido lugar en que reposa
sin sombras tutelares

Quisiera consolar mi dolor
acordarme de tu amor cuando eras joven
y me seguías a las tierras incultas
sin temor a las fieras
sobre un cuero de oveja te tendías junto a mí
y tu cuerpo brillaba a la luz de las estrellas
el silencio de las esferas nos cubría
y los pequeños animales de la noche
furtivos y veloces
se detenían a mirarnos fijamente

¿Por qué te has alejado de mí
olvidando los antiguos senderos
para ir en pos de lo que nada significa?
tu corona ha rodado por el polvo
porque tu residencia es la mentira
y es terrible el castigo

¿Quién será el sabio
que pueda comprender lo sucedido?

La tierna tórtola y la ingenua golondrina
el pato silvestre y la cigüeña
saben las estaciones
y navegan solemnes y ceñidas
al misterioso vórtice del viento
sólo el hombre ignora los designios y extraviado
incierto alucinado
cuando menos lo espera
tropieza en un recodo con la muerte
sin estar preparado

ANA MARIA GERCHUNOFF

Bailén, 181, 1.º A
BARCELONA-37

ESCALAS

Los cuatro óvalos del reloj electrónico de la plaza dominaban la sombra alargada del hombre que cobijaba su desconcierto bajo el amparo de la hora imposible. El tiempo extendía su absurda nada en un abrazo inconcebible de noche y día. Una cegadora luz cenital invadía la mitad izquierda de la avenida mientras la mitad derecha se embozaba bajo una capa de oscuridad infernal. El desamparado, aturdido por la multitud vocinglera y atropelladora que reinaba en la claridad, apenas se atrevía a interrogar, y mucho menos a huir, a través de aquella red humana, a la silenciosa zona negra.

Viejas con vestidos rojos, ajustados a sus cuerpos fláccidos, danzaban frenéticamente saltando de baldosa en baldosa como en un juego infantil. Tímidas locas se asomaban a las esquinas con fuego en la mirada y con los inocentes pañuelos colgando del cuello listos para ser ondeados como lazos de caza. Del portal abierto de una de las casas arreciaba una tormenta de carcajadas enfebrecidas que desafiaban a los toques a muerto que llegaban de la Catedral erguida en la banda a oscuras. Ganó la batalla la estridencia y la fanfarria del duelo saliendo por la puerta con un muerto chorreando pintura verde por la cara y una viuda sujetándose la barriga en el arrebato de la risa.

Ardían los muros y el pavimento. La luz llameante perseguía todas las sombras tiñéndolas de tonos violentos, no dejando un sólo recodo oscuro. Los árboles, de un verde rabioso en pleno otoño, lloraban su pena de vanidad perdida: el espejo donde se reflejaban las formas perfectas de sus hojas, se había convertido en un pedazo de tierra inmisericordemente soleada.

¡Qué espanto el espectáculo dantesco de ese entierro! Rehúye el contacto con las paredes que le producen un escozor quemante, se apoya apenas en los vidrios de los escaparates y en las columnas de mármol buscando la más leve sensación de frescor. Me debo estar volviendo loco. No es posible tanta pasión, tanta energía, tanta vibración a la vez. Ni una posibilidad de quietud, ni una salida a la

sobriedad. Me persigue el calor, el ruido estrindente. Debo estar soñando, sí, indudablemente se trata de eso: un sueño pesado y horroroso. De un momento a otro abriré los ojos y sonarán las campanas de San Vicente llamando a misa de doce. Ya voy a sentir el calor tibio y ligero de una hermosa mañana otoñal entrando por las rendijas de la persiana mal cerrada. Y pasarán tres nubes grandes que oscurecerán por un instante las calles, se levantará una brisa alegre que barrerá las hojas de la plaza, y el reloj, obediente al mecanismo, hará saltar los números minuto a minuto con la precisión lógica. Saldré a la calle con seguridad, con seguridad daré los primeros pasos por la acera y con aplomo y sin asombro contemplaré toda la avenida pintada de azules y amarillos —aquí puros, allí filtrados a través del ocre brillante de las acacias—. Todo es un sueño, un simple y absurdo sueño y ya mi cuerpo comienza a sentir el alivio de este fresco octubre.

Asido al pilar como a la última tabla de salvación, cierra fuertemente los ojos, asustado, asimilando ahora que ya ha pasado todo, que para llegar a esta relativa tregua del ardor ha golpeado hasta la muerte a dos hombres que perseguían su mismo objetivo. Si abro los ojos veré le piedra fundirse al contacto de mis manos ardientes; una masa grisácea chorreando como la resina columna abajo, adelgazando su grosor y convirtiéndola en un endeble palo que amenaza con quebrarse. Confundo el rojo delator de la sangre de mis víctimas con el de los ladrillos reverberantes. He asesinado maquinalmente y sin pasión —aunque mi propósito exigía la lucha encarnizada, si no por la supervivencia al menos por una brizna de bienestar, mis actos (el golpe certero en la nuca y el navajazo limpio en pleno vientre) han sido fríos y estudiados—. La meta: abrazarse al único oasis posible; el camino: una acera estrecha invadida por una multitud pegajosa que parece acostumbrada a este calor desde el comienzo de sus vidas. Sólo ellos parecían tan desesperados como yo. Nos comprendimos al instante. Bastó para ello un cruce rápido de miradas ansiosas que se lanzaron hacia la pilastra lejana, que pronto se convirtió en nuestro común objetivo.

Y he matado para esto, para ver cómo se disuelve el espejismo entre mis manos y la sangre fluye a mi lado sin ninguna piedad. Amor, cierro los ojos para soñar contigo, para verme inocente aferrado a tu cintura. Quiero dormir y soñar que te beso por primera vez con miedo y ternura, quiero que se acabe de una vez esta horrible pesadilla, quiero, amor, mi vida, que me laves la cara de sudor y culpabilidad.

Suenan lúgubres y fatales las trece campanadas. Transcurrió todo el día, hora a hora, con una exactitud lógica. El sol abrasó de las doce a las doce y otra vez de nuevo de doce a doce. El sol requema los asfaltos, los adoquines, los ladrillos y el cemento aún ahora que dan las trece, la hora que se sale del tiempo en un salto grotesco y burlón.

Lentamente desfilan uno a uno los trece ecos imitación exacta de los trece sonidos que descendieron claros y genuinos por los callejones fríos y quejumbrosos que llevan a la Catedral. Partieron nítidos desde la altura del campanario, enteros y sólidos, espoleados por las tinieblas, recorrieron vertiginosamente toda la otra parte de la ciudad y se pararon justo en el límite, en la raya divisoria, esperando la contestación caliente de su antítesis. Y la simetría no se hizo esperar; pero son trece derretidos ruidos los que ahora se deslizan con pesadumbre por los anchos paseos abatidos por el sol.

No puedo seguir aquí. Si he de convencerme de que esto no es un sueño, de ahora en adelante todos mis esfuerzos habrán de ir dirigidos a la huída. Aunque todo mi cuerpo se resista a creerlo, él mismo, a través de las sensaciones, me devuelve el convencimiento. Me pesan los pies y el estómago se me oprime no sé bien si de terror o de calor. Empiezo a pensar que ni siquiera ella podrá salvarme, que ni siquiera lo único equilibrado que me une al mundo podrá recoger mis pedazos diluidos y reconstruirme con paciencia y amor. He de hacerlo yo solo. Por mí mismo me levantaré del suelo e intentaré los primeros pasos, tambaleándome, inseguro sortearé la luz y la energía, pero lo conseguiré. Lo he de conseguir.

Apenas tiene uno o dos puntos sólidos a los que asirse. Con una mano apoyada firmemente en el cráneo de uno de los cadáveres, intenta imprimir un impulso a su cuerpo desvencijado. Al fin, logra ponerse en pie e iniciar el recorrido hasta el paraíso del letargo y las sombras. Desde allí, amor, emergeré hacia ti, libre y purificado. Podré entonces tener acceso a tus abrazos sin temor ya a quemar tu piel. Mis labios no llagarán los tuyos ni te asfixiará mi pasión incontenible. Mis manos serán de terciopelo y seda para cubrir tu fragilidad.

Rondan las máscaras sembrando las calles de crímenes escarlatas. Entre risas se deslizan los bufones asestando golpes de muerte aquí y allá, indiscriminadamente, al primero que use traje gris, camine cabizbajo o sencillamente tenga los ojos velados. El batallón burlesco, anónimo y compacto, al que los nativos saludan y del que huyen los extranjeros, hace su ronda diaria. Ahí vienen. Simulo ser uno de ellos y enlazo a una mujer rubia por el talle. Danzamos torpemente de

una acera a otra. La suelto y tiendo la mano al vino que me ofrece un viejo. Me quema las entrañas pero apuro el vaso de un trago. Los he convencido y siguen su camino.

No tengo nada. La muerte es mi única pertenencia y sólo por ella soy poseído. De jugada en jugada, de las casillas negras a las blancas, danzando locamente en un puro enardecimiento, del rojo al negro, del fuego al hielo —sin terminar nunca de quemarme, esquivando siempre el frío—. Sólo ella ha conseguido seguirme montándose sobre mis hombros, ligera pero palpable.

Unos me garantizaban la seguridad, otros me ofrecían el amor, todos buscaban mi identidad. Mientras, yo volaba haciendo sólo pequeñas escalas. He logrado huir de los guardianes de la vehemencia, en otras ocasiones lo hice de los defensores de la perseverancia y de los conservadores de la voluntad. Huyo para vivir, pero me abraza más fuerte mi compañera en cada huida, me ahoga, me asfixia con sus manos en torno al cuello. Voy deslizándome con gran destreza por las calles y apenas queda ya el recuerdo de los muertos, apenas ya un poco de culpabilidad. Ahora comprendo que no se trata de un sueño; busco la oscuridad como antes busqué la luz, como mucho antes —cuando los relojes marcaban horas ciertas— buscaba tu cuerpo y pronto me hastiaba de él, ávido del cambio, aterrado de la fidelidad. Añoro las sombras y auguro en ellas, incluso antes de poseerlas, un nuevo cansancio, una imposibilidad de hallar el fiel.

La niebla y el frío raptaron al hombre en cuanto sus pies rozaron la zona limítrofe. Había sido ganado para defender su causa: la del silencio, la de las brumas, la de los grises y los negros. Una figura jorobada con un monstruo cargado a las espaldas patinaba velozmente por las callejas cubiertas de hielo. Os he convencido, queridas tinieblas, de mi absoluta incondicionalidad. Esperad que pase el tiempo, esperad que la nieve sepulte a mis nuevas víctimas, los cadáveres de los que osaron robarme el calor de los cirios. Esperad y adivinad ya mi sonrisa de vencedor cansado.

CARMEN SALVADOR

Cañaveral, 2, 2.º, izda.
MADRID-29

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

PROUST: EL HABITO Y LA AVENTURA

No hay enemigo más diestro que la realidad.

MARCEL PROUST

Desde San Agustín hasta hoy el tiempo ha sido, sin lugar a dudas, una de las preocupaciones fundamentales de la filosofía y la literatura de occidente. Sería farragoso e innecesario enumerar, empezando por el Renacimiento hasta Thomas Mann y Azorín, los autores que han intentado el tema. Sin embargo, quisiéramos consignar que un hito en el camino de esta meditación temporal lo marca Marcel Proust con la publicación de su libro *A la recherche du temps perdu.*

Se inicia con esta obra una nueva actitud, una postura distinta del pensador ante el tiempo. El hombre actual, después de Proust, considera el tiempo y su incesante fluir como la mayor tragedia que pueda afligirle y a esta nueva luz trata de interpretar su historioso suceder sobre la tierra. Creo que es esta original visión de la temporalidad, el legado que Proust cede a la historia: un análisis psicológico, en el que la relación Hombre-Tiempo adquiere todo matiz y profundidad posibles.

Convendría exponer con brevedad el concepto que Proust tiene del Tiempo, para así mejor entender su idea del Hábito y la Aventura, temas en los que centramos este trabajo.

El Tiempo es para Proust, como para el resto de los hombres, un monstruo bicéfalo cuya cabeza está constituida por dos conceptos diametralmente opuestos: el de condenación y el de salvación. ¿Con cuál de las dos se enfrenta al escritor? Para Marcel Proust el hombre es víctima y prisionero del Tiempo. No hay posibilidad de escape de las horas y los días, tampoco del ayer o del hoy. No somos solamente más viejos o débiles de lo que éramos ayer, sino distintos a lo que éramos antes de la catástrofe que constituyó ayer. Todo llega cuando

ya no tiene sentido, porque las aspiraciones de ayer eran tan sólo válidas para el hombre de ayer y no para el de hoy. La identificación del sujeto con el objeto de su deseo adquiere validez sólo en el momento en que aquél siente este deseo; una hora, un día después, quizá deje de interesarle lo anhelado, pues con el paso del tiempo el sujeto cambiará en su camino, hasta llegar a morir para renacer cada vez distinto, por lo que distintos serán los objetivos ambicionados. Las cosas se hacen aún más difíciles cuando se trata de la sincronización de dos sujetos, caso del acoplamiento humano, en donde nos enfrentamos con el problema de que el sujeto deseado tiene personalidad, volición y movilidad propias y autodeterminantes, que para nada dependen y en ningún modo pueden ser idénticas a las funciones volitivas del sujeto activo. Así, sea cual fuere el sujeto objeto que deseamos, contando con el tiempo, y los cambios que el mismo determina en el ser humano, nuestra sed de posesión es *a priori* y por definición insaciable. «Sólo amamos aquello en que buscamos algo inasequible, sólo amamos lo que no poseemos» (1). El tipo de *liaison* Narrador-Albertine es la típica relación amorosa cuyo fracaso está previsto desde sus orígenes. Quizá, pues, para Proust, en el bicéfalo monstruo del tiempo, la cabeza de condenación impera sobre la de salvación. Parodiando a Unamuno podríamos afirmar que Proust tiene un sentimiento trágico del Tiempo el cual influye de un modo decisivo en su creación, en el desarrollo de su pensamiento y el curso de su vida.

Dentro de la extensa coyuntura Hombre-Tiempo están inmersos, como es lógico, las dos formas de vida antes mencionadas: El Hábito y la Aventura. La decisión ante este dualismo, ante esta disyuntiva con la que el hombre se encara en perpetua continuidad, es para el autor de *Pastiches et Melanges* parte esencial de su creación literaria y de su biografía. El hombre ha de elegir, y sea cual fuese su elección, ésta le ha de llevar fatalmente al aburrimiento o al dolor, sentimientos básicos en el mundo real y literario del novelista francés. El mismo nos lo dice: «Me daba cuenta de que mi vida con Albertine no era más que, por una parte, cuando no tenía celos, aburrimiento; por otra parte, cuando los tenía, sufrimientos» (2). Hábito o aventura, tedio o dolor.

Sería interesante dar una idea de lo que puedan ser el Hábito y la Aventura, para ver después cuál fue el voto proustiano. El Hábito no es más que un compromiso creado entre el individuo y sus deseos, y con el ambiente que le rodea. Es la sujeción de la vida a lo

(1) Proust Marcel: *La prisionera*, p. 417, Alianza Editorial. Traducción de Consuelo Bergés.
(2) *Ibid.*, p. 426.

que debe hacerse por causa de este pacto previo, e implica la esclavitud al orden y al deber. Algo parecido a una soga suave como la seda pero que mantiene al hombre atado a unas costumbres, que no le permiten *ser* aunque le ayuden a *vivir*. La confortable torre de marfil que reduce la existencia humana a un rito. El hábito es Françoise, su cocina, y sus días destinados a la compra (en Combray) en los que todo varía, quedando amarrado y sujeto, al pacto firmado entre ella y su decisión de ir al mercado a cierta hora de cierto día de la semana. Como es lógico, el hábito engendra la rutina y ésta el *tedium vitae;* y no importa que sea una forma de vivir llena de excentricidades, como fue la de Proust, pues la repetición de éstas, conduce de todos modos a la esclavitud al orden, y por tanto a la aburrida inviolabilidad de las costumbres diarias, que por extrañas que nos parezcan a los demás, acaban por convertirse en consuetudinarias para el que a ellas se ató por decisión previa.

¿Qué diríamos de la Aventura? El hombre realiza a lo largo de su vida incontables pactos entre las incontables facetas que la constituyen y sus objetivos correspondientes. Hay así una serie de adaptaciones a veces separadas por un lapso. Estos períodos de transición, entre dos adaptaciones consecutivas en los que el hombre queda libre, constituyen los momentos de la aventura en los que el aburrimiento de *vivir* queda sustituido por el sufrimiento de *ser*. «En nuestro ser, instrumento que la uniformidad del hábito ha hecho silencioso, el canto nace de estas diferencias, de esas variaciones, fuente de toda música» (3). Es cierto, las variaciones nos acercan al canto y del canto nace, como contrapunto, el dolor. La aventura nos lleva como el hábito al sufrimiento, un sufrimiento más intenso y distinto del que aquel nos proporciona, pero sufrimiento a la postre. La aventura, si es auténtica, es siempre peligrosa y fértil, penosa en cuanto engendra misterio, creadora y por lo mismo dolorosa.

Ante la dualidad establecida, Proust, como todo ser humano, tiene que tomar una decisión: o la esclavitud al hábito, cuerpo y alma sometidos a un orden previsto aun inconscientemente y quizá en contra de la voluntad del contrayente, o el dolor de ser, entregado a ese canto producido por las variaciones y diferencias, «fuente de toda música» es verdad, pero del que mana también el más alto dolor.

No intentamos hacer una hagiografía sino testimoniar un hecho y dar una explicación lógica del proceder proustiano ante el dilema Hábito-Aventura.

---

(3) *Ibid.*, p. 25.

Por motivos orgánicos le había sido negada la aventura en la que interviene el esfuerzo físico, la aventura que en el intelectual, curioso por definición, tantas veces se inicia con nuevas experiencias que requieren ruptura de hábitos en lo externo y son, a veces, causa y origen de la creación artística. Los viajes a Deauville, el Balbec de *A la recherche*, una peregrinación tras las huellas de Ruskin a Venecia, la esforzada asistencia, siempre el último en llegar a fiestas y saraos, las comidas literarias (aquella en que conoció a Joyce y con quien apenas cruzó unas palabras), una simple salida al campo o la natural e inevitable llegada de la primavera, eran para Proust obstáculos casi insalvables. Basta pensar en la famosa escena de la habitación del Gran Hotel de Balbec en compañía de su querida abuela, en donde la ruptura del hábito —techos demasiado altos, muebles extraños y por lo tanto enemigos— le produjeron un ataque de asma que obligó a la amante señora a desabrocharle las botas. Basta saber de su dolor ante los preparativos de cualquier viaje, conferencia o trabajo que implicara ruptura de sus hábitos. Basta recordar los innumerables proyectos frustrados, después de largas semanas de acariciarlos, por las tremendas dificultades que para Proust representaba cualquier cambio de costumbre, cualquier desacuerdo con el pacto firmado entre las exigencias de su desequilibrio nervioso, sus extravagancias y el ambiente de que había sabido rodearse. No pudo Proust escoger la aventura del intelectual, peregrino de experiencias que satisfagan la curiosidad de su espíritu. Mas siendo un pensador, un hombre preocupado por el conocimiento del alma humana y del gran enigma de la vida, tampoco pudo vegetar, como una planta de invernadero, en la rutina que constituía sus costumbres religiosamente practicadas en una atmósfera enrarecida de humos aromáticos y ventanas perpetuamente cerradas, tan molestas para los amigos que le visitaban y tan propicia para su quebrantada salud. Proust estaba fatalmente ligado a su obra y no podía sofocarla dentro de la sagrada inviolabilidad de sus hábitos. ¿Cómo hacer pues la sustitución del tedio por el dolor? Sujeto en lo exterior a un hábito, impuesto por su circunstancia, Proust escogió el único camino que le quedaba abierto para que en él se diera la posibilidad de *ser*. Decidió apropiarse de la aventura, encerrarla en su extraña casa, y allí vivirla sin alterar sus ritos. Eligió vivir la gran aventura del espíritu que constituye la minuciosa observación y disección de las reacciones humanas, aquel itinerario apasionante iniciado con el aroma emitido por la famosa magdalena en contacto con la infusión y continuando por un decidido enfrentarse al tiempo perdido, adentrándose por los más recónditos y misteriosos pasajes del pasado del alma humana; aventura del espí-

ritu que había de traerle de nuevo el pasado convertido en un presente lleno de dolor: «como el bienestar resulta para nosotros mucho más que de nuestra buena salud del excedente inaplicado de nuestras fuerzas, podemos alcanzarlo lo mismo aumentando éstas que restringiendo nuestra actividad. El excedente de la mía, mantenida en potencia en mi cama, me hace vibrar, saltar interiormente, como una máquina que, no pudiendo cambiar de sitio, gira sobre sí misma» (4).

No hubo así necesidad de alteración de costumbres y el hábito continuo en lo que a actos externos se refiere. Después de tomar la decisión de llevar a cabo su gran obra, se alejó definitivamente y para siempre de la aventura en el sentido físico de la palabra, para vivir la del espíritu, día a día, encerrado en su casa. Los objetivos placer, éxito, interés, curiosidad, reflejaban la necesidad de un cambio que apenas podía tolerar, por lo que fueron sustituidos por las vivencias del espíritu mucho más profundas que todo aquello que para nada le obligaban a romper el pacto que había firmado con sus deseos. Y la aventura así fue, por más intensa, más dolorosa y más creadora que nunca.

No era fácil su tarea. Al hablarnos de un sol olvidado al que volvemos a encontrar, de la renovación de un mundo exterior, de la vida de algunas ciudades y la alegría de ciertos paseos, exclama: «Estremecido todo yo en torno a la cuerda vibrante habría sacrificado mi vida de otro tiempo y mi vida futura, suprimidas por la goma de borrar del hábito, por aquel estado tan especial» (5). Fue difícil liberarse de esta goma de borrar, pues aunque sea agente de aburrimiento, también lo es de seguridad. El dilema se plantea cada día al escoger entre la aventura que abre una ventana a lo real, siempre en compañía del dolor, o el hábito, una especie de *segunda naturaleza* que puede considerarse como el más tolerable de los males humanos. En Proust triunfa el *ser* frente al *vivir* a lo largo de toda su vida y obra, y nos encontramos con un espíritu de aventura tan alto y una aventura tan rica y profunda que es capaz de producir aquellas primeras páginas de *Du côté de chez Swann,* llenas de emoción, en las que el narrador, desde la cama de su pequeño cuarto en casa de su tía Leonie, con un elemento tan simple como la esperanza que tiene un niño de que su madre le de un beso de despedida antes de dormirse, vive una auténtica y asombrosa aventura, apasionante por su ternura y por su verdad.

---

(4) *Ibid.*, pp. 25 y 26.
(5) *Ibid.*, p. 25.

No es más que una gran y continuada aventura del espíritu, supeditar el día entero, encerrado en casa, a la espera de la deseada carta de Gilberte durante tres correos consecutivos pensando que al no llegar en el primero lo hará en el segundo, y al fallar éste en el tercero, y al final en el matutino del día siguiente. La exclamación al cabo de muchas semanas de espera es bien significativa: «Sólo pierde el que ama» (6).

Y hemos tropezado irremisiblemente con el sentimiento vivificador, elemento básico y esencial en la vida de los hombres: el amor: En él busca Proust, y la encuentra, la mayor de sus aventuras «renace la ansiedad, renace el amor». Por ello de toda su obra, a mi entender, el libro que ejemplifica con más claridad la teoría antes anunciada del Hábito y la Aventura es *La prisonnière.* Albertine es la posible aventura encarcelada a la que el Narrador deja esporádicamente en libertad, para poder observar su conducta, y a través de sus vivencias, convertir esta posibilidad en realidad. La antimomia aventura-prisionera, queda destruida. Es preferible una Albertine capaz del engaño, la traición y la mentira, el misterio inherente a la aventura congénita al dolor, a una Albertine prisionera en la dorada cárcel del hábito, que sólo seguridad y aburrimiento puede ofrecerle. Y como había decidido vivir compañero del dolor le daba ocasión de suscitarle los celos. Lo hemos visto en el párrafo antes citado. No le servía una Albertine engarzada, como un objeto más —en sus extrañas costumbres—, necesitaba una amante objeto-sujeto con personalidad, movilidad y volición propias y por lo mismo distintas y capaces de engendrar la aventura y el necesario dolor. «Cada día me parecía menos bonita. Sólo el deseo que suscitaba en los demás la izaba a mis ojos en un alto pavés cuando, al enterarme, comenzaba a sufrir de nuevo y quería disputársela ... y sólo por el sufrimiento subsistía mi fastidioso apego a ella» (7). Es la conducta incierta y variable de Albertine, el gran acicate del amor que por ella siente el Narrador, y de acuerdo con la misma, varían esencialmente los sentimientos del personaje: «Es el hombre que sintiendo que se debilita su inclinación por la mujer amada aplica espontáneamente las reglas que ha sacado de su experiencia y para estar seguro de no dejar de amar a la mujer, la pone en un medio peligroso donde tendrá que protegerla cada día» (8). Proust quiere *ser* aunque sepa que el dolor de la aventura ha de acabar con él o con la causa de la misma: «de suerte que, bien pensado, mi sufrimiento no podía acabar más que con Albertine o conmigo» (9). Poco después

(6) *Ibid.*, p. 426.
(7) *Ibid.*, p. 28.
(8) *Ibid.*, p. 449.
(9) *Ibid.*, p. 22.

dirá en unas líneas que explican diáfanamente y en su totalidad la teoría de la sustitución de la aventura física por la del espíritu «solía dedicar a imaginar el paseo de Albertine las fuerzas que no empleaba en hacerlo y hablaba a mi amiga con ese ardor que conservan intactos los proyectos no cumplidos» (10).

No podía faltar en la aventura proustiana, como en ninguna otra, uno de los elementos definidores de la misma: el misterio. Para Proust no sólo es un misterio lo que Albertine hace en sus salidas sino que ella por sí constituye como objeto-sujeto un verdadero e indescifrable misterio, «ese lamentable período en que un ser diseminado en el espacio y en el tiempo ya no es para nosotros una mujer sino una serie de acontecimientos que no podemos poner en claro, una solución de problemas insolubles, un mar que como Jerjes, queremos ridículamente azotar para castigar por lo que se ha tragado» (11).

Como también es un misterio, del cual necesita fatalmente para subsistir, su idea de Albertine pues en el momento en que cree haberla conocido «en todo lo posible» exclama: «por eso aquel amor no podía durar, a menos de seguir siendo desgraciado pues por definición no satisfacía la necesidad de misterio».

En toda su extensión y en toda su profundidad se da la aventura en Proust oculta en su obligado y sólo aparente hábito. Todas las características que la informan y la definen, el *ser*, la fertilidad creadora, el misterio, el dolor, son también esenciales en la obra y en la vida del escritor. De tal modo, es cierta la afirmación, de que Proust considera la realidad en la que vivimos como una aventura de objetivos inalcanzables por lo desconocidos y mutables: «La realidad no es más que un incentivo para una meta desconocida en cuyo camino no podemos llegar muy lejos».

Al visitar, en Illiers —*Le Combrai de Marcel Proust*— los lugares proustianos, vino a mi mente la idea de este trabajo. Con claridad vi el espíritu de aventura, la sensibilidad y la capacidad de asombro y de dolor que había necesitado el escritor francés para convertir aquel pueblo, esencialmente provinciano, en un lugar de verdadero interés universal. La casa de tía Leonie no es más que una vivienda sencilla, típica de la burguesía de un pueblo pequeño en las cercanías de Chartres. La escalera que conduce al cuarto de Marcel que yo había imaginado enorme, casi majestuosa, llena de misterio y esplendor, es sólo una escalera de madera algo más estrecha de lo normal, que sube haciendo zigzag hasta el segundo piso, el comedor, frío como casi todos sus semejantes y la salita, a la que acudían después

(10) *Ibid.*, p. 111.
(11) *Ibid.*, p. 79.

de cenar sus familiares «como moscas a la miel», reducida e insignificante. Nada hay que decir de la famosa cocina de Françoise de tamaño y distribución parecida a cualquier cocina de un pueblo del levante español, y del jardín que la rodea diminuto, sencillo e inverosímil escenario de tantos sucesos clave de *A la recherche*. A pesar de esta simplicidad de elementos, Proust entregado a la aventura que representa la revivencia del pasado, en el intento del análisis profundo del alma humana, crea un mundo propio distinto y difícilmente superable. El partido de la aventura, que constituye el paso del tiempo y sus efectos en la vida de los hombres, ha sido tomado y Proust es, sufre y crea inmerso en el misterio que para todo pensador constituye el existir humano. El hombre Marcel Proust entre el hábito y la aventura escogió esta última, aunque fuera una aventura única que él mismo creara a la medida de sus posibilidades.—*JOSE B. VIDAL (Instituto Internacional, Miguel Angel, 8, MADRID-10).*

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA NARRATIVA CHILENA EN EL EXILIO

En un artículo titulado «La tradición poética», publicado el año pasado, durante su permanencia en Chile, Jorge Edwards, al comentar la supervivencia de nuestra tradición poética, dice que Chile

> ...ha sido desde los tiempos de don Alonso de Ercilla un apéndice curioso y rico de la poesía occidental, a pesar que los académicos del siglo XIX quisieron ponernos la etiqueta de país de historiadores, como si la historia y la fantasía creadora estuvieran reñidas (1).

Si bien es cierto que nuestro interés no se centra, en este momento en la tradición poética chilena, la última opinión del escritor sobre la inevitable relación existente entre la historia y la fantasía creadora nos acerca al propósito del presente trabajo: ofrecer algunas consideraciones sobre los tipos de narrativa, producida por escritores

---

(1) Jorge Edwards: «La tradición poética», *Hoy* I (30 de agosto-5 de septiembre de 1978), página 45.

chilenos —actualmente en exilio voluntario o forzado (2)— después de la caída del gobierno del presidente Allende, el 11 de septiembre de 1973. En consecuencia, el objetivo de esta presentación será ofrecer una visión panorámica —en ningún caso exhaustiva— de muestras representativas de la forma en que las circunstancias históricas y la angustiosa experiencia del exilio han configurado tres corrientes observables en la narrativa producida desde 1974, a saber: narrativa *testimonial*, narrativa de la *reminiscencia* y narrativa de la *mea culpa*.

Las muestras del primer tipo fueron seleccionadas en razón de su valor documental (3), en tanto que las muestras de la narrativa de la *reminiscencia* (4) y la novela representativa de la narrativa de la *mea culpa* fueron seleccionadas, para comentario y análisis, teniendo en cuenta el nivel de ficción, la problemática de la distancia, la estructura narrativa y los temas y motivos (5). En base especialmente a estos últimos y a los posibles efectos positivos del exilio sobre escritores ya consagrados (6), se intentará detectar en estas primeras obras del exilio chileno motivos característicos de la literatura del exilio o indicios de los aspectos que Claudio Guillén ha considerado como característicos de la literatura del contra-exilio (7).

La muestra más representativa de la narrativa de tipo testimonial está constituida por tres obras fundamentales, a saber: *Prisión en Chile*, de Alejandro Witker, aparecida en noviembre de 1975; *Tejas*

(2) Véase Cristián Huneeus: «¿Qué fue de los buenos muchachos», *Hoy* I (21-27 de septiembre de 1978), p. 41, en el cual hace un balance objetivo de los múltiples motivos de la diáspora chilena a partir de 1955. *Si bien es cierto que el tan publicitado* «apagón cultural» adquirió proporciones alarmantes después de septiembre de 1973, no es menos cierto que en muchas ocasiones se incluyen en las listas de exiliados a muchos chilenos que han residido en el extranjero, especialmente en los Estados Unidos, desde fechas anteriores a la caída del gobierno de la Unidad Popular.

(3) Es interesante destacar que se han publicado otros relatos testimoniales de variada extensión y calidad, algunos de ellos en *Literatura chilena de exilio*.

(4) Estas muestras son cuentos o relatos breves seleccionados de las siguientes fuentes: Antonio Skármeta: *Joven narrativa chilena después del golpe* (Clear Creek, Indiana: The American Hispanist, 1976); *Literatura chilena en el exilio*, núm. I-7 (1977-1978), y de Poli Délano: *Dos lagartos en una botella* (México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976).

(5) Para el concepto de «motivos», véase Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid, Editorial Gredos, 1961), pp. 75-93, y Sophie Irene Kalinowska: *El concepto de motivo en literatura* (Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1972), pp. 83-99.

(6) A excepción de Leandro Urbina, todos los autores seleccionados eran escritores de conocida trayectoria literaria o crítica antes de salir al exilio.

(7) Claudio Guillén en «On the Literature of Exile and Counter Exile», *Books Abroad* número 2 (Spring, 1976), pp. 271-280, identifica como aspectos típicos de la literatura del exilio: la trasmisión de la experiencia del exilio mismo, mediante emociones reveladoras de sus efectos o de las actitudes que el exilio ha engendrado, como la nostalgia, la lamentación elegíaca en forma epistolar o satírica, el recuerdo del tiempo pasado, la amistad como medio de curar las penas de la separación en el tiempo y el espacio. En cambio considera la tendencia a la integración las perspectivas cada vez más amplias y el universalismo como característicos de la literatura del contra-exilio. Instancias de este tipo son las que incorporan la separación del lugar, de la clase, del idioma o la comunidad natal en cuanto a que triunfan sobre esta separación y así pueden ofrecer dimensiones más amplias de significado que trascienden el apego inicial al lugar u origen natal.

Verdes: diario de un campo de concentración en Chile, publicada por el escritor Hernán Valdés en mayo de 1974, y *Cerco de púas*, por Aníbal Quijada Cerda, con fecha de publicación mayo de 1977 (8). Estos tres autores entregan, con diferentes matices y grados de calidad artística, una visión desgarradora de las experiencias vividas en los campos de detención que la represión militar instaló en diferentes lugares del territorio nacional. El testimonio de Witker se centra principalmente en el campo de Chacabuco, en el norte del país; el de Valdés, en Tejas Verdes, en la costa del centro, y el de Quijada Cerda, en el regimiento Cochrane y en la isla Dawson, en el extremo sur de Chile.

Prisión en Chile está prologada por Galo Gómez Oyarzún, colega, amigo, camarada del Partido Socialista y compañero de exilio de Witker en México. En este prólogo, Gómez Oyarzún establece la tónica del relato, ya que, junto con aludir a las dolorosas experiencias compartidas en los campos de prisioneros y comentar la forma «amena» y «el estilo ágil y periodístico» en que Witker las relata, exalta por, sobre todo, el temple y la calidad de la moral revolucionaria de los militantes del Partido Socialista. Witker, a lo largo del relato, sigue fielmente el mismo propósito.

En la introducción —que en realidad constituye el primer capítulo— el autor comenta las circunstancias históricas del golpe del 11 de septiembre y la represión subsiguiente. Inicia el relato de su cautiverio con su detención en su hogar el 14 de septiembre de 1973, para continuar con sus experiencias en la isla Quiriquina, en el estadio regional de Concepción y en el campamento Chacabuco, en la provincia de Antofagasta.

Prisión en Chile, sin embargo, va más allá del siempre recuento de las experiencias vividas. A lo largo de la narración se alterna la presentación de la vida y sufrimientos de los prisioneros políticos en los diferentes campos con el relato, a veces desordenado, de los efectos de la represión sobre la vida y el destino de los dirigentes y militantes socialistas de la zona de Bío-Bío. Cada uno de los ocho capítulos que componen el libro está precedido por un epígrafe testimonial que contiene opiniones vertidas, en forma oral o epistolar, con diferentes participantes en este trágico período de la historia chilena.

A manera de ejemplo, en el primer capítulo, titulado «Pesadilla en la isla», Witker empieza narrando con escalofriantes detalles los ve-

(8) Las ediciones consultadas son: Alejandro Witker: *Prisión en Chile* (México, Fondo de Cultura Económica, 1975); Hernán Valdés: *Tejas Verdes: diario de un campo de concentración en Chile* (Barcelona, Ariel, 1974), y Aníbal Quijada Cerda: *Cerco de púas* (La Habana, Casa de las Américas, 1977).

jámenes y violaciones sufridos por los prisioneros de ambos sexos, las deplorables condiciones de vida en el campo mismo, para luego pasar a relatar y comentar informes orales, noticias recibidas por diferentes conductos, rumores llegados a oídos de los prisioneros sobre la represión sufrida por los miembros de la Unidad Popular en la zona y luego volverse a la narración de los diferentes tipos de tortura a que eran sometidos sus compañeros de prisión cuando eran llevados de Quiriquina al Fuerte Borgoño en la base naval de Talcahuano. Según las versiones que Witker dice haber recibido, lo que caracterizaba las torturas era la inhumana crueldad de los torturadores, la que se estrellaba una y otra vez contra la férrea resistencia y heroísmo de los torturados. Los tres próximos capítulos están dedicados exclusivamente a la crónica de la represión en el agro, en la universidad y en la ciudad, volviendo a retomar el tema de la vida cotidiana en los campos de prisioneros, en los capítulos en que narra su traslado al estadio regional de Concepción y, con posterioridad, al campamento de Chacabuco, en la pampa salitrera.

Tejas Verdes: diario de un campo de concentración en Chile es exactamente lo que su título indica: una crónica diaria de las experiencias vividas por su autor como prisionero político, desde su aprehensión en su departamento en Santiago, el 12 de febrero de 1974, hasta la fecha de su puesta en libertad, el 15 de marzo del mismo año. Valdés establece en la «Nota preliminar» (9) que se trata, por razones obvias, de «un diario reconstituido» pero, indudablemente, grabado a fuego en su memoria. El autor, en efecto, ha reconstruido con detallada fidelidad el acontecer diario de ese «tiempo detenido» que vivió durante su doloroso transitar por dos círculos pesadillescos, representados por el centro de detención de la capital y el campo de Tejas Verdes.

A diferencia de Witker, Valdés no se detiene en consideraciones partidistas ni se enreda en largas peroratas sobre la moral revolucionaria de los miembros de este o aquel partido de la Unidad Popular. Antes que toda diferencia política aspira a mostrar la tragedia de los miles de chilenos que sufrieron el peso agobiante de la represión. Los hombres y mujeres prisioneros que desfilan por sus páginas resultan convincentes por su doliente humanidad; su heroísmo no necesita detallados comentarios, fluye naturalmente de los hechos narrados.

Aunque Valdés hace hincapié en el hecho de que no debe buscarse en su narración «ningún tipo de elaboración literaria» y en que el própósito de su obra es puramente testimonial, su sensibilidad de poeta y su habilidad de narrador se aprecian línea a línea, aun

(9) Valdés: *Ob. cl.*, p. 5.

en los momentos más escabrosos de la narración (10). Un buen ejemplo de la calidad estética de su prosa lo encontramos cuando narra su participación y particular estado de ánimo durante una práctica de ejercicios al amanecer en Tejas Verdes:

> La nitidez y la proximidad de las estrellas nunca me habían dado esta sensación intemporal de su mutua distancia, y yo corría justamente con una felicidad de nave interestelar en el frío espacial, y los insultos del soldado y las advertencias de mis compañeros apenas me llegaban desde el otro mundo. El polvo blando del patio facilitaba ese desprendimiento. Era fácil olvidar la tierra (11).

Valdés entrega, mediante el recurso de narraciones intercaladas, las historias de los distintos compañeros que compartieron su cautiverio. De esta manera, la persecución implacable, la incomunicación, el absurdo, la locura, la deshumanización, la crueldad, el terror y la tortura cobran impactante verosimilitud y golpean hondamente al lector. Estos seres de los interrogatorios, en la mayoría de los casos nombrados sólo por sus nombres de pila, su ocupación habitual o sus características físicas, adquieren mayor relieve que el extenso catálogo de nombres, apellidos y filiaciones que contiene la obra del historiador Witker.

El lenguaje, como lo puntualiza en su «Nota preliminar», es funcional y de chilena autenticidad, habiendo conservado tanto los giros populares como las palabras de grueso calibre, puestas éstas con mayor frecuencia en boca de sus carceleros (12).

Cerco de púas, por Aníbal Quijada Cerda, es también una narración testimonial impactante de la cotidianeidad en los centros de detención del extremo sur del país. Está escrita en un lenguaje sencillo y directo, pero revelador. El libro recibió el premio del año 1977 de la Editorial Casa de las Américas, en la categoría Testimonio.

La edición de dicha editorial contiene una «primera parte» formada por los veinte capítulos en que se estructura el relato testimonial, más una segunda parte titulada «Paréntesis de perros», en la que se incluyen breves relatos ficcionales, de valor alegórico, protagonizados por perros —naturalmente perros de conducta más humanizada que la de los perseguidores de sus propios conciudadanos—, y una tercera parte

---

(10) Valdés incluye en su relato numerosas descripciones escatológicas, con las que quiere ilustrar eficientemente los límites de degradación física y moral a que se veían sometidos los prisioneros en la satisfacción de sus necesidades más primarias. Véanse páginas 31, 55, 116 y 122.

(11) Valdés, p. 77.

(12) Valdés, p. 6.

titulada «Final», constituida por un extenso poema titulado «Elegía al barracón», el que según se anota fue escrito y leído en prisión. En esta composición evoca, en tono elegíaco, el enorme galpón que, en el regimiento Cochrane, cerca de la ciudad de Punta Arenas, había cobijado la experiencia dolorosa del autor y de todos los otros prisioneros que por allí pasaron camino a la isla Dawson. Quijada Cerda resume en el poema las incidencias del diario acontecer, y al hacerlo va mostrando el interminable desfile de prisioneros y carceleros que un día animaron el barracón con órdenes marciales, insultos, gritos y lamentos.

El relato de Quijada Cerda, a diferencia del de Valdés, no ofrece gran precisión temporal, excepto la descripción de la celebración de la primera Navidad en prisión. En cambio, a partir del primer capítulo, irónicamente titulado «Recibimiento», ofrece detalladas descripciones de los distintos lugares donde tiene lugar su confinamiento: la detención y la incomunicación en las carpas, luego el galpón del regimiento de la Armada, y posteriormente los pabellones de la isla Dawson.

Con el moroso correr de los días, Quijada Cerda va revelando los detalles de la rutina militarizada, y en capítulos como «El capitán de los círculos» y «Las guardias» va entregando la imagen física y moral de sus carceleros. Su relato produce el mayor impacto en los capítulos en que narra los supuestos extremos a que llegó la crueldad en la aplicación de las torturas, como en los titulados «El hombre calafate» y «El aullido volador». Al respecto se hace necesario observar que la ominosa sensación que dejan en el ánimo del lector estos poderosos relatos se aminora un tanto si se considera el hecho de que representan información de segunda mano, como claramente lo indican los subtítulos «Reconstrucción de un tratamiento» y «Recuerdos», respectivamente (13). En ellos el carácter puramente testimonial que debiera animarlos parece teñirse de un ligero halo de ficción. En cambio, el autor resulta totalmente convincente cuando narra sus propias experiencias, como su interrogatorio y tortura en el lugar llamado irónicamente «Palacio de las sonrisas», o cuando comenta con ecuanimidad el suavizamiento de la disciplina interna del campo y el mejoramiento del trato dado a los prisioneros, cambios que dieron como resultado la introducción de nuevas actividades en las que los confinados pudieron desplegar su sentido del humor, sus condiciones artísticas o su capacitación profesional.

Otra dimensión que contribuye a dar autenticidad al relato la aporta el capítulo titulado «Uno más, uno menos», en el que desapasiona-

(13) Si se consideran las detalladas descripciones que Quijada Cerda da del galpón y las otras instalaciones inmediatas en el segundo capítulo de su libro se puede deducir que por la hora en la que se efectuó la tortura del *hombre calafate* no pudo ser testigo ocular de lo que narra.

damente Quijada Cerda narra las observaciones de primera mano que lo llevaron a confirmar, con profundo desaliento, la deserción de un compañero.

Al haber continuado su cautiverio en isla Dawson, bajo el control del Ejército, y al volver al continente, poco antes de ser liberado, en la base Catalina, de la Fuerza Aérea, el autor puede ofrecer en su relato su visión particular de las tres ramas de las Fuerzas Armadas y de su respectiva conducta en el peor período de la represión.

Es posible, pues, apreciar que el material narrativo producido en la vena testimonial ofrece una fuente riquísima de situaciones significativas, de las cuales podrán servirse los narradores chilenos en el exilio en la selección de motivos para la creación de obras de ficción, cuando el mayor distanciamiento les permita mirar los acontecimientos históricos con la perspectiva necesaria para ficcionalizar la historia (14).

La segunda corriente que se advierte en la narrativa chilena del exilio es la que hemos denominado de la *reminiscencia*, implicando con esta palabra «la acción de representarse u ofrecerse a la memoria la especie de una cosa que pasó». Como muestras representativas de esta narrativa hemos seleccionado para comentario y análisis de *Joven narrativa chilena después del golpe* (15) la antología preparada por Skármeta: *Suerte para los que quedan*, de Luis Domínguez; *Aspectos de Chilex*, de Ariel Dorfman; *Padre nuestro que estás en los cielos* y *Posibilidades de fotografía*, de Leandro Urbina, y *Hombre con el clavel en la boca*, del propio Skármeta. También se comentará *El mar*, de Poli Délano, publicado originalmente en su última colección de cuentos *Dos lagartos en una botella*, por la que recibió en Méjico el Premio Nacional de Cuento de 1975 (16).

Luis Domínguez estructura el cuento *Suerte para los que quedan* alrededor de motivos típicos de la literatura del exilio, tales como el motivo de la evocación del hermano ausente, el de la falta de comunicación y el del recuerdo del tiempo pasado, de la Edad Dorada de la adolescencia y la niñez. La narración se inicia con una breve alusión a la armoniosa relación existente entre el hermano mayor, Edgardo, el Flaco, a quien suponemos en este momento de la narración en el exilio, y el menor, Filiberto, el Pelao, que es el narrador dramatizado.

---

(14) Al respecto Ewa Thompson en «The Writer in Exile: Playing the Devil's Advocate» *Books Abroad* núm. 2 (Spring 1976), p. 327, insiste en la importancia del distanciamiento al comentar que *Trasatlántico*, la obra de Witold Gombrowicz en la que parodia las costumbres de la inteligencia polaca no habría podido ser escrita si su alejamiento de Polonia no le hubiese permitido lograr la visión de lo más característico del *milieu* que retrata.

(15) A partir de este momento las citas de las distintas selecciones tomadas de esta colección se indicarán en el texto mismo.

(16) Este cuento apareció con posterioridad publicado en *Literatura chilena en el exilio* número 1 (enero-noviembre, 1977), pp. 11-12.

A través de las emociones, experiencias y recuerdos de este narrador en primera persona se va ensamblando el relato con continuos cambios temporales y espaciales. De esta manera, de las oraciones iniciales: «En el Liceo me presentó a sus amigos. Este es mi hermano chico» (p. 19), con que nos vuelve a la Edad Dorada de la adolescencia, pasamos sin ningún otro comentario a: «Hace unos meses, cuando salió libre, me podía haber echado al hombro al Edgardo. En los huesos, los huesos livianitos..., ahora me manda revistas deportivas en alemán y francés» (p. 19). Este tipo de narración de apariencia fragmentaria va componiendo ante los ojos del lector, con cambios de la posición del narrador, los recuerdos alucinados del Pelao, las diferencias de opiniones políticas en la familia, el choque de las dos generaciones, las visitas al Estadio Nacional, donde estaba detenido el Flaco, y las pesadillas que torturan ahora al hermano menor.

La confusión de la mente de este último se va haciendo cada vez más evidente por su reiterado deseo de engañarse a sí mismo con la idea fija de la liberación del hermano —conseguida no por la intervención de los antiguos amigos militares del padre, sino por la de los curas amigos de la madre— (p. 21) y por la nueva alusión a las revistas en francés y alemán que supuestamente recibe de su hermano, *a través de un intermediario*, el padre Urrutia. Sólo en este momento del relato cobra su cabal sentido la mención al psiquíatra formulada al comienzo, pues se comprende finalmente que las aspiraciones de Filiberto de llegar a ser jugador de fútbol profesional han quedado frustradas para siempre por el desequilibrio mental que le ha provocado el encontrar a su hermano desnudo en una mesa del estadio o de la Morgue, entre montones de cuerpos, muerto, según se le ha dicho «*por error*» (p. 22).

La doble alusión a las revistas, al principio del cuento, como enviadas directamente por el hermano, y hacia el final como recibidas por un intermediario, interesado en mantener la ilusión del narrador, le da al cuento una estructura circular, simbólica, de los círculos infinitos de la prisión mental del hermano menor, quien realmente necesita «la suerte para los que quedan» (p. 23), que Edgardo —ahora liberado por la *muerte*— deseó en el momento de la despedida en el estadio, cuando su partida al exilio era considerada inminente.

Domínguez, en un breve relato, consigue, por el uso de la justa estructura narrativa, ficcionalizar los acontecimientos históricos y logra apelar a los intereses intelectuales del lector (17). Las implicaciones filosóficas de la equivalencia exilio = muerte quedan claramente establecidas.

(17) Al respecto véase Wayne Booth: *The Rethoric of Fiction* (Chicago, The University of Chicago Press, 1961), pp. 125-126.

En *Aspectos de Chilex*, dividido en dos partes: A) «Breve lección de geografía», y B) «Algunas palabras sobre el arte en Chilex», Ariel Dorfman parodia con incisiva ironía la situación en Chile bajo la Junta Militar. En «Breve lección de geografía» utiliza la primera estrofa de la canción folklórica titulada *Chile lindo* para contrastar grotescamente el sentido recto de los versos que exaltaban la imagen de Chile, del Chile de larga tradición cívica y democrática que ahora ha quedado como recuerdo de un tiempo mejor, con la interpretación que pervirtiendo el lenguaje hace el supuesto profesor de geografía, vocero del régimen militar. Con la simple adición de la letra x a las palabras finales de cada verso logra un efecto satírico triplemente sugerente:

> Ayúdeme usted compadre a gritar un Viva Chilex,
> la tierra de los zorzales y de los rojos copihuex.
> Con su cordillera blanca, puchas que es linda mi tierra!
> No hay otra que se la iguale, aunque la busquen con velax!
> No hay otra que se la iguale, aunque la busquen con velax! (p. 23).

Por una parte, Chilex sugiere ex país, el que fue y ya no es; por otra, la adición de la x induce la asociación con algunas de las siglas de las grandes corporaciones internacionales, como, por ejemplo, Shell-Mex, y, por otra, el elemento matemático de la cantidad desconocida, implicando tal vez la imposibilidad de predecir el futuro de la nación.

A lo largo de la explicación de textos que hace el profesor, representante del nuevo régimen, va intercalando las frases claves que constituyen la medula de la sátira que Dorfman hace de la perversión del lenguaje. Ejemplos de esto son: «En general, los chilenox no gritan. Hablan en murmullos así bajito» (p. 24); «la palabra tierra... trasluce el deseo del poeta de que todo el mundo se convierta en un oasis de tranquilidad y sosiego similar a Chilex» (p. 24), o cuando habla de los «copihuex» destaca que «el poeta resalta su color rojo porque está determinado a que esa tonalidad no sea acaparada por los extremistas» (p. 25). Culmina la sátira con la asignación de un poema que los alumnos deben memorizar para el día siguiente. La versión extractada del dictado del profesor, marcado por la insistente indicación de los signos de puntuación y el uso estratégico de mayúsculas se lee así:

> Los Chilenox gritamos al mundo:
>
> «Nunca más, nunca más, nunca más
> pisará nuestro suelo glorioso
> esa horda siniestra y audaz.»

Hemos roto por fin las cadenas
del marxismo, y la nueva alborada:
«Viva Chilex, nos grita, y su pueblo
Viva Chilex y sus Fuerzas Armadas» (p. 28).

En la segunda parte, con intención semejante, escribe una parodia de una guía de turismo, en la cual va describiendo en un tono satírico, comparable al de Swift, el drama que vive diariamente el pueblo de Chilex. Todos los involuntarios actores, vale decir, los *chilenox*, participan en «función matinal, matineé, vermouth, noche, trasnoche, madrugada y desayuno» (p. 29) en un drama que lleva por nombre «Mendigos». El humor negro, la ironía cáustica y el desprecio corrosivo marcan el tratamiento caricaturesco que Dorfman da a *Aspectos de Chilex*. Sin embargo, detrás del contraste grotesco, de la sátira implacable, es posible advertir, por inversión de la caricaturesca realidad que muestra, el entrelazamiento del motivo de la nostalgia de lo que fue y el de la evocación de las virtudes y bellezas del medio natal.

Leandro Urbina presenta a través de un narrador omnisciente, dramáticamente irónico, la viñeta titulada *Padre nuestro que estás en los cielos*, en la que concretiza el motivo de la persecución. El título reminiscente de los dos primeros versos de *Nocturno*, de Gabriela Mistral: «Padre nuestro que estás en los cielos / ¿por qué te has olvidado de mí?» sugiere el olvido de Dios de la familia perseguida. Con infantil inocencia, el niño, al ser interrogado por el soldado durante el allanamiento de la casa, se convierte en delator de su padre al responder que «su padre está en el cielo, pero baja todas las noches a comer con nosotros» (p. 79). Igual ironía se observa en la segunda viñeta, «Posibilidades de fotografía», en la que Urbina presenta el relato en primera persona y estructura el motivo de la persecución con dos variantes: la necesidad de engaño para evadirla y la pérdida de identidad que trae consigo toda época de terror. En este breve relato, el inocente truco fotográfico que Federico, el fotógrafo del barrio había utilizado en el pasado en la única foto que había escapado a la quemazón, les permite al perseguido y su familia esconder su identidad y escapar a la persecución. El narrador aparecía en la foto de sus veintiún años con un extraordinario parecido a Frank Sinatra (p. 81).

Hombre con el clavel en la boca, de Antonio Skármeta, editor de la antología *Joven narrativa chilena después del golpe*, y tal vez el más conocido internacionalmente de los escritores incluidos en ella, es el único cuento que elabora temáticamente las circunstancias del exilio y sus efectos sobre los seres que lo sufren (18). El epígrafe, unos versos

---

(18) La calidad de los cuentos y relatos incluidos en esta antología es muy variada. Este cuento de Skármeta es sin duda uno de los más representativos. El primer cuento de

en portugués de Fernando Pessoa, expresan la escisión de sentimientos que experimentan los personajes del cuento: Carmen y Jorge, una pareja de extranjeros solitarios que se encuentran la víspera de Año Nuevo en una ciudad de Portugal:

> Siento ansias, deseos
> mas no con todo mi ser. Alguna cosa
> en lo más íntimo de mí, alguna cosa allí
> —Fría, pesada, muda— permanece (p. 69).

El narrador en tercera persona abre el cuento con la presentación de la muchacha que camina sola por la ciudad, con los gestos típicos de quien se mueve sin destino fijo, en medio de una multitud también desorientada e inquieta. El drástico cambio político experimentado por el país en el año que termina lleva a los portugueses a esperar el que se inicia con incertidumbre y esperanza.

Con el cambio del punto de vista del narrador al monólogo interior indirecto, Skármeta nos instala en los recuerdos del pasado de la muchacha, los que afloran a su mente cuando al caminar sola en una ciudad extraña no sólo siente su identidad anulada, sino que se siente indefensa. La vuelta al narrador en tercera persona permite continuar la descripción de la inquietud de la muchedumbre en la plaza y acelerar el ritmo narrativo hasta el abrazo inesperado de la muchacha con la flor en la oreja y el hombre con el clavel en la boca. Los dos extranjeros se ven de pronto encabezando la marcha de una columna de obreros y estudiantes que al grito de «el pueblo unido jamás será vencido» avanza por la calle, tras una bandera roja, llevada por un viejo revolucionario. Al apartarse de la manifestación popular —cuyo estribillo y constitución traen a la memoria las innumerables marchas del período de la Unidad Popular en Chile— la pareja refugia su soledad en un bar cercano. El diálogo es escasísimo, la narración avanza en base a comentarios constantes del narrador. Este recurso acentúa el motivo de la falta de comunicación, el que se evidenciará más agudamente en el momento culminante de la narración. Ante la persistente negativa de la muchacha a pasar la noche con el hombre del clavel en la boca, éste la sigue hasta su hotel para descubrir por la información que le da la mucama, que la joven viuda es chilena y viaja con su pequeño hijo a Rumania.

El asedio sexual desaparece ante la evidencia de un ideal común y por la recién adquirida dignidad con que se ha revestido, a los ojos

---

la antología «El apocalipsis de Daniel Zañartu», de Poli Délano, había aparecido con anterioridad a septiembre de 1973 en *Cambio de máscara*, colección publicada por Casa de las Américas en mayo del mismo año y por ella recibió su autor el Premio Casa de las Américas en la categoría de cuento.

del protagonista, la figura de la muchacha ya casi desnuda en su cuarto. La primera intuición de haber compartido sólo fugazmente una parte de su dolorida intimidad se evidencia cuando el muchacho expresa con frustración y sentimiento de culpa: «Para otra vez, sé más explícita» (p. 74). Momentos antes Jorge había unido el clavel que *llevaba en la boca junto a los otros claveles* del florero que había en la habitación.

El clavel rojo que el muchacho había prometido llevar en la boca la noche de Año Nuevo, cuando cayera el fascismo, por su esencia es, según Cirlot, «símbolo de fugacidad», por su forma es «imagen arquetípica del centro del alma», por su color rojo se asocia con la vida animal, la pasión y la sangre, ofreciendo así las claves de la múltiple carga simbólica con que Skármeta lo ha usado en este caso (19).

En este cuento, como en las otras muestras de la narrativa de la *reminiscencia,* aparecen motivos recurrentes, como son el del recuerdo de un pasado mejor, el de la incertidumbre ante el futuro junto a motivos recurrentes en la obra anterior de este autor, como son la soledad, la incomunicación y la falta de armonía en la vida humana.

En *El mar,* de Poli Délano (20), la narración la entrega un narrador en primera persona, que fluctúa entre la singular y la plural según lo determine el material narrativo, y la tónica la da una mezcla de amargura y nostalgia subyacente en el texto.

La alusión que hace Rogelio, el amigo distante cuya carta comenta el narrador, a un mar extranjero, «un mar cabrón, gris de color, y que ni siquiera es capaz de parir un par de almejas» (21) es el punto de partida del que arranca el motivo de la evocación, que en este relato asume tres variantes: el elogio del mar que baña el suelo natal, la vuelta a una Edad Dorada, o más bien dicho al pasado evocado retrospectivamente, y el recuerdo de los amigos perdidos o ausentes.

El elogio del mar de Chile y de sus riquezas, «... no cualquier mar es como algunas zonas del Pacífico que baña nuestro país entero de norte a sur» (p. 111), nos lleva a la evocación nostálgica del pasado. Con la enumeración del primer interés —el de la infancia— de bañarse, nadar o capear «las olas gigantes que azotaban la Playa Chica» (p. 111), del robo de los primeros «besos fáciles» (p. 112), de

---

(19) Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos tradicionales* (Barcelona, Luis Miracle, Editor, 1958), p. 204.

(20) Las citas serán tomadas de *Dos lagartos en una botella* y se indicarán en el texto mismo.

(21) Jorge Edwards: *Los convidados de piedra* (Barcelona, Seix y Barral, 1978). Todas las citas serán de esta edición y se anotarán en el texto.

la búsqueda de solaz y descanso durante los fines de semana para escapar a la «rutina en que envuelven las ciudades» (p. 112) y del sitio de las citas clandestinas de adultos y de jóvenes (p. 113), el narrador va reconstituyendo las distintas etapas de la vida de los integrantes del grupo de amigos. Como al pasar intercala comentarios sobre los amigos ausentes del ahora: «Manuel también tuvo que salir después de la tragedia de septiembre y anda por ahí perdido en otros continentes» (p. 112), o recuerda a Antonio, al que tanto le gustaba la animación popular veraniega de la Playa Chica (p. 113).

El cambio del punto de vista narrativo a la interpelación a la segunda persona familiar —al que se une, en lo mecánico, el uso de la letra cursiva— nos permite ahondar en la íntima evocación del sensualismo juguetón e intenso de la primera aventura amorosa: «*¿No te acuerdas, Rosana, cómo nos dejábamos ir por las pendientes suaves de las dunas... y nos desnudábamos, tan sueltos de cuerpo, total, ahí? ¿Quién?*» (p. 113), para volver a acercarnos en el tiempo al recuerdo de otro amigo ausente, aquel que «dice que de todas las cosas lo primero es el mar... Todo eso: el baño, el amor, los mariscos, la meditación, todo eso era el mar» (p. 115) y alternar nuevamente el «ahora» con el recuerdo de los amigos en el exilio..., trasplantados... Baeza, en Tanzania; Ernesto, en Noruega; Saurio, en una sala de hospital en Vancouver..., casi siempre lejos del mar que es el regazo materno; la patria (p. 115).

A la evocación de los sufrimientos y males del exilio va aunado el motivo de la persecución que lo ha originado y sus variantes: la tortura, la neurosis y el suicidio. El protagonista se pregunta: «¿Será posible que las furias de Satán hayan arremetido contra todos a la vez? ¿Pero por qué entonces a mí no me ha pasado nada?» (p. 116). Encuentra en su contemplación del mar la respuesta, aunque irónicamente —y he aquí el misterio— descubrimos que se refiere al mar encerrado entre cuatro paredes de acrílico que de adorno o pisapapeles de su escritorio se convirtió en el obsesivo refugio de su desesperación. Confiesa que primero lo miraba hipnotizado al llegar del trabajo, recordando otros tiempos, cuando en sus viajes, apoyado en la baranda del barco o de pie desde los roqueríos, contemplaba el mar de su país natal. Su necesidad de contemplación de este mar espurio lo lleva a faltar al trabajo, ser despedido y terminar en una sala blanca, a solas con su mar de acrílico:

> Me ha crecido la barba y se me han agrandado los ojos... a veces cuando me comparo con los otros, los lejanos y los que nunca ya veré me aferro a la idea de que es por eso que me

salvo. Que es el mar que tengo encerrado entre cuatro paredes de acrílico la razón de que a mí no me pase nada, de que a mí no me pase nada de que... (p. 117).

En las diferentes muestras de la narrativa de la *reminiscencia* presentadas se advierte la recurrencia de motivos identificables como motivos característicos de la literatura del exilio, lo que nos permite concluir que este tipo de narrativa —habiéndose centrado el comentario en cuentos o relatos muy breves— producida durante el primer estadio del exilio chileno no ha soltado aún las amarras que la atan fuertemente al pasado inmediato, al desgarramiento de la partida, a la nostalgia del suelo natal, al lamento elegíaco por los ausentes, a la añoranza del tiempo pasado y mejor. Como literatura comprometida, mantiene su intención de denuncia política, pero en razón de la reconocida calidad de los escritores seleccionados, ésta no se queda a nivel panfletario, sino que se elabora ficcionalmente o se transforma en sátira caricaturesca, espejo deformado en que se refleja la realidad que se quiere denunciar.

La tercera corriente la hemos denominado narrativa de la *mea culpa,* y es el único caso en que la muestra representativa seleccionada es una novela: *Los convidados de piedra,* de Jorge Edwards (21). El escritor, perteneciente a una de las familias chilenas de más rancia aristocracia, y de reconocida trayectoria de intelectual de izquierda, destaca en la primera página de su libro el carácter ficticio de los personajes y las situaciones que constituyen el mundo novelesco que ha creado. Declara haber respetado el «trasfondo histórico» (p. 7), pero confiesa, con la franqueza que caracteriza todas sus declaraciones, que, como todo creador, ha seleccionado los materiales que le han ofrecido su propia experiencia y la de los demás, mediatizadas por el distanciamiento temporal y el exilio-auto-impuesto para crear una novela con apariencia de crónica, pero insiste en que crónica y cronista «no son más que una invención literaria» (p. 7) (22).

La acción de la novela transcurre en Chile; se inicia con la celebración del cumpleaños de Sebastián Agüero, un mes después de la caída del Gobierno de la Unidad Popular, en el período inicial del toque de queda. El grupo de amigos reunidos ese día en la elegante residencia tienen, como origen de su amistad, el haber compartido desde la niñez o la adolescencia las temporadas veraniegas en un balneario exclusivo llamado la Punta, fácilmente identificable como Zapallar, en la costa de la provincia de Valparaíso.

---

(22) Booth: *Op. cit.*, dedica muchas partes de su estudio al esclarecimiento de este problema.

Al advertir el contraste entre el opíparo banquete con el magro menú de la celebración del año recién pasado, los invitados empiezan a evocar los dorados años de la adolescencia y juventud. Al hacerlo, se hace evidente la ausencia de los otros miembros del grupo, aquellos que violaron la tabla de valores de su clase y han pasado a ser, por diversas razones, los grandes ausentes, los «convidados de piedra», omnipresentes, quiéranlo o no, en el banquete de Sebastián de octubre de 1973. A partir de ese momento la narración procederá con continuos cambios temporales: del cumpleaños de Sebastián, vale decir el presente, al pasado, a otro pasado aún más remoto, para volverse sucesivamente y retornar al pasado y viceversa. Este continuo fraccionamiento temporal y, obviamente también espacial, y junto al hábil entrelazamiento de múltiples puntos de vista narrativos, le permite a Edwards entregar la *crónica* del grupo de niños bien de la Punta y de sus respectivas familias. Los recuerdos de los ritos de iniciación del grupo y de las conductas degradadas de los aristócratas jóvenes y adultos se entretejen y expanden, siendo el marco temporal más lejano los años anteriores al triunfo del Frente Popular en Chile (1939) y la caída del presidente Allende la referencia temporal más cercana a octubre de 1973. De esta manera desfilan por esta extensa galería de la sociedad chilena: los latifundistas patriarcales y sus servidores, sus bellas e inútiles mujeres, los caudillos políticos de la extrema derecha, los profesionales y los ociosos, el hombre de la calle, el del campo, personajes de los bajos fondos, caudillos populares, prostitutas junto a los rebeldes y desorientados retoños de estas familias patricias. Las vidas de estos últimos se truncan —como la de Patricio Williams, el adolescente no iniciado sexualmente— se definen de acuerdo con los cánones establecidos por su clase, se frustran o se orientan hacia una militancia política extremista, pero estéril, como resultan ser los casos de Silverio, Guillermo Williams y el Pachurro del Medio. Todos ellos, de una manera u otra, resultan siendo héroes degradados.

Edwards explora en esta novela el entrelazamiento de los recursos narrativos de la crónica y el relato, y los resultados que logra le aseguran un lugar de importancia entre los grandes narradores latinoamericanos del momento. Desde este punto de mira mueve a sus personajes, y a través de ellos, y desde su conciencia de clase, analiza con penetración la trayectoria política de la alta burguesía chilena a la que él pertenece, hasta terminar con los días posteriores a la quiebra del sistema democrático de la nación.

Hemos considerado esta novela como representativa de la narrativa de *mea culpa*, pues Edwards exorciza en ella, con el descar-

nado examen de conciencia que realiza a través del *cronista* la culpa *colectiva* que él atribuye en su totalidad a los miembros de su propia clase.

Los convidados de piedra evidencia gran distanciamiento temporal y, en consecuencia, ofrece perspectivas más amplias en la ficcionalización de las circunstancias históricas: el período inmediatamente posterior a la caída del Gobierno del presidente Allende es el marco temporal límite desde el que nos volvemos a la indagación del pasado, remontándose hasta la década de los treinta. Edwards, por otra parte, ha superado todo dejo de provincialismo, ha logrado trascender el apego al lugar natal y a su clase, y de esta manera ha dado mayor universalidad a su visión.

El exilio y los muchos años de alejamiento del país natal han sido indudablemente beneficiosos para Edwards: no sólo le han dado nuevos ojos para percibir los contrastes, mejores *antenas* para agudizar su sensibilidad artística, sino que también le han dado la ecuanimidad necesaria para juzgar siempre las dos caras de todo acontecer político. En consecuencia, los rasgos característicos de su novela estarían dentro de los aspectos mencionados por Guillén como pertenecientes a la literatura del contra-exilio.—*TERESA CAJIAO SALAS* *(State University College at Buffalo, 211 Royal Parkway E., WILLIAMSVILLE, N.Y. 14221, USA).*

TRANSITO A LOS TIEMPOS MODERNOS

1. UN VEHICULO DE LA CRISIS: LA POESIA

Si tuviéramos que invocar un arco biográfico como símbolo del período histórico que, en el reducido espacio del presente ensayo, nos proponemos analizar, podríamos pensar en la presencia, por ejemplo, de san Vicente Ferrer, cuya vida (1350-1419) cubre la segunda mitad del siglo XIV y se prolonga hasta la primera veintena del siglo XV. Trátase, por su misma significación, de un símbolo bastante adecuado para reflejar todo un estado de signos extraños, nuevos y hasta contradictorios. La época en que vamos a movernos es, en efecto, una época agitada por los más graves problemas: el gran cisma de Occidente, la guera franco-inglesa de los Cien Años, los procesos inter-

nos de fortalecimiento y evolución de las grandes monarquías europeas, el desarrollo de la vida municipal, la modificación de las circunstancias económicas, el terrible azote de las epidemias, la ola general de corrupción de costumbres, lujo desenfrenado, rivalidades y reyertas. Nos hallamos ante los síntomas de que la llamada Edad Media se va agostando, de que una época nueva reclama su puesto en la Historia. Esas postrimerías medievales formarán sin duda el período de mayor enjundia para quien poseyera un alma inquieta y un temperamento dinámico: tal es el caso de Vicente Ferrer.

Sólo un aspecto de dicha situación embrollada y resistente es el que deseo bosquejar: el de la cultura. No serían menos interesantes, por supuesto, los aspectos económicos, sociales y religiosos. Ya a partir del siglo XIII la cultura europea es, dentro de esta compleja red de transformaciones, la que acusa un más decisivo cambio de frente. Han sido creadas las universidades de Bolonia, París, Coímbra, Palencia y Salamanca; más tarde lo serán las de Montpelier, Lérida y Perpiñán. Desde entonces los laicos van penetrando progresivamente en el ámbito cultural, reservado hasta aquel momento histórico a los clérigos. El hecho es de todos conocido, pero no será ocioso recordarlo de nuevo. Clérigo, en los siglos medievales, es casi sinónimo de hombre de letras. La Iglesia, directora de aquella sociedad, fue también su educadora y maestra. Hasta muy avanzada la Edad Media, toda persona que se dedica al estudio y a la enseñanza o se instruye en las escuelas es un aspirante o un miembro del estado eclesiástico. Los diversos renacimientos que se operan en Europa antes del gran Renacimiento de los siglos XV y XVI nacen del seno de la Iglesia: el de Teodorico, con Casiodoro, Fulgencia y Boecio, acaso el primero de los escolásticos; el carolingio, patrocinado por Carlomagno, que tiene como punto de partida el perfeccionamiento y la instrucción más seria de los clérigos, aunque toma después, por iniciativa del emperador, mayor amplitud y nuevos derroteros, con el fin de preparar funcionarios inteligentes y letrados a quienes encomendar las funciones administrativas del Imperio; en fin, el renacimiento medieval de los siglos XII y XIII, de ámbito más europeo, con sus brillantes generaciones de traductores y sus poderosos focos de Chartres, París, Palermo, Toledo y Ripoll.

Las mismas universidades surgen en el siglo XIII como organismos eclesiásticos: sus escolares, entre los cuales sólo hay una minoría de laicos, son llamados clérigos; sus profesores eran clérigos; su *rector* o presidente había de pertenecer necesariamente al estado clerical. Ahora bien, no todo este mundo eclesiástico formaba, desde luego, un frente espiritual incorrupto y realmente ilustrado. Mientras

una mística poesía cristiana encontraba entonces su auténtica expresión, libre de toda reminiscencia pagana, en un Jacopone da Todi, pongamos por caso, otros clérigos se dedicaban, ya desde el siglo XII, y aun desde antes, a recoger en versos latinos, a veces primorosos, el fondo mundano y sensual que manaba del antiguo paganismo. Nos referimos a los *clerici uagantes,* unos clérigos y monjes vagabundos, verdadera plaga de los núcleos universitarios, hermanos, en algunos aspectos, de los juglares y, en otros, de los *contestatarios* de hoy. Sus composiciones son, a menudo, atractivas y poéticas, espontáneas; parodian con franca alegría, muestran despreocupación y regocijo. Pero, todavía con más frecuencia, reflejan costumbres desordenadas, satirizan al clero y al papa, exaltan los placeres de la vida, el vino y el amor, lo critican todo, declaran que el mundo está mal hecho, que se impone una revolución. Pero no van más allá de las palabras.

Al principio, estos poemas musicales, inspirados principalmente en Ovidio, Horacio y Cátulo, se cantaban en las cortes de los dignatarios eclesiásticos, que los escuchaban con gusto, mientras no traspasaran ciertos límites; pero más tarde esto llegó a ser imposible. Cuando estas secuencias líricas hablan de un orden religioso, de un obispo *Gollas* y de ciertos estamentos monásticos, se echa de ver que todo ello es pura parodia o caricatura. El nombre de *Gollas* viene probablemente de Goliat, el gigante bíblico, considerado con frecuencia como encarnación del diablo, de tal modo que los *goliardi,* o poetas goliárdicos, se presentan como seres satánicos que se mofan de las cosas santas.

Se conocen diversas manifestaciones de *poesía goliárdica* elaborada por estos clérigos trotamundos, que durante los siglos XII y XIII recorrían las ciudades y los centros universitarios de toda Europa, especialmente en Francia, Alemania e Inglaterra. Dichos cantos nos han sido transmitidos por un buen grupo de colecciones, entre las que destacan la *Arleana* y la *Arundelliana,* de Lourdes (cod. 384), la de Saint-Omer (cod. 351), la del Vaticano (cod. Lat. 4389), la de Stuttgart, de Herdringen, de Heiligenkreuz. En Cataluña son conocidos los *Carmina Riuipullensia.* Pero la más importante de todas es, sin duda, la recopilación del cod. 4660 de la biblioteca de Munich, procedente de la abadía benedictina bávara de Benediktbeuern, los *Carmina Burana,* que se han popularizado desde que Carl Orff puso música, en 1936, a veinticinco de ellos. Una de estas canciones, que se titula *Confessio Goliae,* nos ha llegado bajo el nombre de un autor que se define *Archipoeta:* difundió mucho en aquellos siglos, y algunas estrofas son cantadas aún en nuestros días por los estudiantes. En la misma esfera hay que situar la composición *Gaudeamus igitur,*

del siglo XIII, quizá nacida en la universidad de Palencia, la primera de la península Ibérica, hermosa mezcla de alegría, amor y muerte, que se ha convertido en himno oficial de las universidades europeas y americanas (1).

Dichos poemas pueden ser reflejo de las nuevas concepciones históricas; parecen, en cierto sentido, un pórtico del Renacimiento. Como en tantas otras ocasiones, la poesía servía, una vez más, de vehículo a la inevitable transformación de la sociedad. O, desde su punto de vista, la impulsaban.

2. HACIA LA DEMOCRATIZACION DEL SABER

El progreso y la expansión de la cultura, en efecto, imponen un nuevo criterio: la concepción de que la cultura no es un menester, una misión o un oficio exclusivos de clérigos y monjes. La cultura va a democratizarse. Dos profesiones, aparte la de los comerciantes cultos, abren principalmente, a partir del mismo siglo XIII, el camino por el que los laicos llegarán a las tareas del espíritu y escalarán los grados universitarios: la Medicina y, especialmente, el Derecho civil o el Derecho romano, disciplinas acogidas, con categoría de facultades, en la mayoría de universidades. Así se opera la iniciación de la cultura laica. Es preciso insistir, aunque sea de pasada, en este fenómeno, para comprender el espíritu del siglo XIV, que representa, más que el crepúsculo de la Edad Media, la aurora del Renacimiento.

Por lo que se refiere a la Medicina, hay que distinguir obviamente en aquellos tiempos al médico graduado, que se ha sometido a los cursos y a la disciplina universitarios, de los practicantes, curanderos y aun charlatanes que ejercían sin *control* ni patente académica, como en la antigua Roma, la profesión de curar (o empeorar) los males de sus semejantes. Esta concepción casera del ejercicio de la Medicina contribuyó a prolongar y aumentar el retraso en que la terapéutica, o tratamiento de las enfermedades, se halló en aquella época respecto a la investigación científica, incluso entre médicos graduados y acreditados por su saber. Un Arnau de Vilanova (1238/40-1311), el famoso personaje fantástico y médico de reyes y papas, anterior en un siglo a Vicente Ferrer, que imprimió notable progreso al estudio de las funciones corporales, hasta adquirir prestigio internacional, disponía, como todos sus colegas, de un repertorio de remedios, emplastos, eluctuarios y píldoras completamente empírico; por otro

(1) Puede verse bibliografía sobre estas colecciones de *Carmina* en G. Cremaschi: *Guida allo studio del latino medievale* (Padua, 1959), pp. 137-138.

lado, el llamado *Regimen Salernitanum*, o guía de la salud, según la escuela de Salerno —una renombrada escuela médica, nacida de las influencias griega y arabigosiciliana—, contiene una extraña mezcla de prácticas pueriles y consejos racionales que en nuestros días juzgamos completamente incompatibles. Por otro lado —y he aquí uno de los contrastes típicos de la época—, Arnau de Vilanova llegó a poseer cinco códices griegos, cuando no los había en casi ninguna biblioteca del Occidente.

Respecto al Derecho, fue éste el campo en que con mayor fuerza se manifestó la oposición entre la concepción clerical y la concepción laica sobre la vida y el gobierno de los pueblos. Desde el siglo XII acuden a las escuelas de Bolonia estudiantes de extracción burguesa, procedentes de todos los países, para dedicarse al Derecho civil o romano. De ellos salen los *legistas* u hombres de leyes, que ayudarán a los monarcas a restablecer su autoridad por encima de las fuerzas disolventes, feudales o comunales, y en su audaz camino llegarán a sentar la idea de la supremacía del Estado, encarnado en la monarquía, sobre las fuerzas espirituales (papado, Iglesias), acatadas como supremas por la sociedad medieval. Ya en los días de Ramón Llull (1232/33-1315/16), la oposición entre los legistas, escolares y maestros de Derecho civil, y los canonistas o cultivadores del Derecho canónico o eclesiástico se hallaba en plena efervescencia, hasta el punto de que el doctor iluminado, abogando por la supremacía de lo espiritual —que en su tiempo empieza a ser discutida y aun arrinconada—, se considera obligado a romper una lanza en favor del Derecho eclesiástico en un capítulo de su famoso relato novelesco *Blanquerna*: «Iba un día el cardenal a la escuela de los predicadores a oír la lección de teología, y de camino encontró una gran escuela de leyes, en la que había muchos estudiantes vestidos de hábito eclesiástico. Prosiguió más adelante y encontró otra escuela llena de canonistas, que vestían hábito eclesiástico. Y el cardenal ordenó a los estudiantes legistas que, por cuanto las leyes eran ciencia secular, las estudiasen en hábito seglar, para que no hiciesen deshonor al honor que la ciencia del Derecho canónico debe tener sobre el Derecho civil» (2).

Con todo, las conquistas del sector laico ensanchan poco a poco sus horizontes. Después de la Medicina y el Derecho, le toca su turno a la Literatura. Las literaturas en lengua vulgar, o sea, en las nacientes lenguas nacionales, van enriqueciéndose cada día y abarcando nuevas parcelas: desde la lírica de los trovadores provenzales

---

(2) El curioso episodio pertenece al capítulo LXXXVI de *Blanquerna*. Véase el texto catalán en Ramón Llull: *Obres essencials*, I (Barcelona, Editorial Selecta, 1957), p. 245.

y el primer nombre conocido, Guillem d'Aquitània, a Bernat de Ventadorn o Guillem de Cabestany; desde la poesía heroiconarrativa, de la que en general partieron, hasta la historia, la leyenda piadosa, las recopilaciones jurídicas, la sátira social, la filosofía.

El escritor antes mencionado, Ramón Llull, cuya ciencia enciclopédica cabalga entre los siglos XIII y XIV, es el primero que se atreve a exponer en romance catalán la doctrina filosófica. El sólo, por el número de sus escritos, por la variedad de los temas tratados y por el mérito literario de esta producción, podría constituir una verdadera literatura. De igual forma, Dante Alighieri (1265-1321) —lastimosamente sólo conocido entre la mayoría de lectores por su *Commedia,* que pocos estudian—, en su breve tratado *De uulgari eloquentia,* anticipándose a su tiempo, propugna por la misma época el uso de las lenguas vulgares y el abandono del latín para las obras literarias y hasta filosóficas.

He aquí cómo, de forma constante y sistemática, los clérigos se ven relegados a su latín escolástico, que a veces resurge a nueva gloria con un san Bernardo, y quedan reducidos al cultivo de la oratoria sagrada y de la literatura piadosa y moralizadora. Caballeros y burgueses, gentes de armas y hombres de gobierno cultivan con señalado mérito la Historia, que desde Eginardo, en los tiempos carolingios, había quedado abandonada a eclesiásticos y analistas monásticos; preciso es recordar entre aquéllos a ciertas figuras como Geoffroy de Villehardouin, Jean de Joinville, Jean Froissart, Fernão Lopes, Pero López de Ayala y Ramón Muntaner; incluso a reyes, como Jaime I de Aragón, Alfonso X el Sabio y Pedro IV el Ceremonioso, el cual inspira, a fines del siglo XIV, la última de las cuatro grandes crónicas catalanas, soberbio monumento de la cultura medieval.

3. EL COMPLEJO CASO FLORENTINO

Baste recordar estas pocas figuras de aquellos tiempos críticos, de clima enrarecido por los acontecimientos bélicos y el resurgimiento de la anarquía feudal en diversos países. Sería fácil continuar la lista. Mas necesario será detenernos, para comprender mejor la situación, en los nombres culminantes, todavía engarzados mentalmente en la Edad Media, pero ya asomados a las inquietudes de los nuevos tiempos. Para muchos, para la opinión común, tres grandes escritores italianos simbolizan este momento, tres poderosas cimas de la orografía mental y literaria del mundo: Dante, Petrarca y Boc-

caccio. Su misma fama es a menudo el mayor peligro y obstáculo para acercarnos a ellos y estudiar su proyección. Existen entre ellos profundas diferencias: sólo examinándolas, aunque sea levemente, podemos comprender las características de esta compleja cultura que preludia el Renacimiento, como desdoblamiento de elementos paganos y cristianos, renacentistas y medievales. Dante, el primero, desde el punto de vista cronológico, de los tres, abarca el último tercio del siglo XIII y casi el primero del XIV, el siglo de Vicente Ferrer. Las vidas de Petrarca y Boccaccio, en cambio, florecen en el siglo XIV. Sólo mentalmente, por tanto, pueden asociarse las tres figuras como si formaran un tríptico que presagiase, por sí sólo, la misión primordial de Florencia en el triunfo del Renacimiento.

Dante es todavía, para algunos investigadores, el testimonio de las últimas tinieblas medievales —¡tenía que salir la palabra!— y de los primeros albores del naciente día. Pero ahora, desde hace poco más de medio siglo, exploraciones reiteradas y metódicas han puesto de relieve la amplitud del movimiento filosófico, científico y literario, no sólo de los dos siglos que siguen a Dante, sino también de los dos que le precedieron: un vasto movimiento, antes aludido, que agitó toda la Europa occidental y al que más de un historiador moderno confiere de buen grado el título de Renacimiento.

De aquí que, de repente, las posiciones se han invertido. Dante, por consiguiente, no aparece en el alba, sino en el crepúsculo de un renacimiento. ¿Habrá que considerarlo, en consecuencia, no como un precursor, sino como un rezagado? ¿O bien, hay que admitir que hubo dos Renacimientos, y que entre el francés de los siglos XII y XIII y el italiano de los siglos XIV y XV se extiende una breve depresión, una falla, donde se encuentra Dante? Quizá, con nuestro espíritu analítico, vamos, sin darnos cuenta, demasiado lejos. No pueden negarse al movimiento intelectual de los siglos XII y XIII los caracteres de un renacimiento; pero tampoco puede suponerse, a la ligera, que el *Quattrocento* italiano sea una falsa resurrección. Lejos de oponer una curva, una ola, una cima, a la otra, debemos pensar que, diversamente orientado, diversamente matizado, el segundo renacimiento no es más que la réplica del primero y su última prolongación. Dante, por tanto, no se nos presenta en una zona de sombras, en la depresión de una pausa, sino en la cumbre de una evolución, en la frontera de dos siglos, vigorosos ambos y casi armados el uno contra el otro.

Por ello Dante, un enorme poeta, un genio, que escribe en latín y convierte al mismo tiempo el toscano —el florentino— en uno de

los grandes idiomas de la cultura europea —con su *Vita nova* y su *Commedia*, llamada después *divina*—, no es todavía el *hombre nuevo* que buscamos en este pórtico del gran Renacimiento. El verdadero hombre nuevo, que abre la marcha en la cabalgata de los nuevos tiempos, se llama Francesco Petrarca: también podrían serlo, entre nosotros, a distinto nivel, san Vicente Ferrer o Pero López de Ayala.

Gran poeta en latín y en italiano, Petrarca es también un espíritu pujante y cultivado, que ve en la antigüedad clásica el modelo de la cultura ideal; es el precursor de los grandes humanistas, como Vives, Thomas More y Erasmo, que en el siglo siguiente, el XV, imprimirán a la vida y a la cultura una dirección moderna —que todavía hoy perdura—, basada en la restauración de los valores humanos de la antigüedad. Y a su lado, Boccaccio, el humanista llevado al cristianismo por Petrarca, vierte en la prosa del *Decameron* toda la dignidad y la gracia de los modelos clásicos.

Este esquema, generalmente aceptado, puede parecer claro, pero no sé si es exacto. Que consideremos a Petrarca y a Boccaccio como representantes del nuevo espíritu, ya incontenible, es sin duda razonable. Pero, ¿no propendemos por regla general a verlos demasiado exclusivamente por el lado moderno? Esto les ha salvado, pero también ha modificado su fisonomía. Es, en efecto, erróneo suponer que, como primeros humanistas, ya no encajaban bien en los módulos del siglo XIV. Cualquiera que sea el nuevo aliento que anima su obra, pisan con toda ella en la cultura de su época, es decir, en la cultura medieval. Por otro lado. Petrarca y Boccaccio, como el mismo Dante, no deben principalmente la fama que alcanzaron fuera de Italia, en las postrimerías de la Edad Media, a las obras escritas en la lengua *nacional* que habían de hacerles inmortales, sino a las obras escritas en latín.

Petrarca fue, ante todo, para sus contemporáneos, no el maravilloso cantor de Laura, sino una especie de Erasmo, un multiforme y delicioso autor de ensayos sobre la moral y la vida, un epistológrafo de buen tono, el romántico de la antigüedad, con su poema *Africa*, o su *Secretum*, mientras que Boccaccio, por su lado, adquirió, en esfera más reducida, una influencia análoga a la de Petrarca. Estimábanle entonces no como autor del *Decameron*, una colección de cien cuentos, poco moralizantes, que fascinarán por su estilo a las futuras generaciones, sino como autor de, pongo por caso, *De claris mulieribus*. De ambos escritores, en suma, hombres nuevos los dos, era valorada singularmente una temática que se ajustaba por completo a las ideas medievales.

He aquí, por tanto, cómo la mentalidad medieval, este *otoño de la Edad Media,* de que hablaba Huizinga, se enlaza con la nueva primavera cuyos brotes estallan ya por doquiera: la cultura del siglo XIV presenta, en las diversas zonas de su perspectiva, estas características de transición. La misma imprecisión de líneas, la misma vaguedad de palabras y conceptos, la hallaríamos en el examen de los espíritus de mayor relieve de dicho siglo en cualquier sector mediterráneo o europeo.

4. LAS DOS POSTURAS EN EL MUNDO IBERICO

Fijemos sólo un momento la atención en la cultura literaria de Castilla o en la más vasta y profunda, bien que menos conocida por el público, de la llamada Corona de Aragón.

Si quisiéramos aducir, por lo que se refiere a las letras castellanas, un par de figuras dignas de estar presentes en el paisaje mental fugazmente recorrido, tendríamos que acudir quizá a un clérigo y a un noble: el Arcipreste de Hita y al canciller Pero López de Ayala. Con su *Libro del buen amor,* Juan Ruiz, figura del siglo XIV, alcanza la cima de la lírica castellana en la Edad Media. Pero podría decirse que, anticipándose a *La Celestina,* marca los primeros atisbos, dentro de dicha edad, del Renacimiento. Y ello, no sólo por la cultura literaria, de tinte humanístico, que vemos reflejada en toda la erudición que revela la obra, sino también por su espíritu de comprensión, su ironía, su frescura de expresión y el modo de ver y estimar, en muchos momentos, la vida. La glorificación de la naturaleza y las pasiones o la exaltación del amor y los sentidos nos están diciendo claramente que se está operando en la literatura un cambio de frente por lo que afecta a las ideas y las costumbres. Juan Ruiz personifica perfectamente los rasgos de su tiempo: la debilidad de la fe, la falta de respeto por las cosas santas y la relajación de costumbres, en las que, tanto desde las clases altas como desde las bajas, comienzan a introducirse los primeros elementos de la novela picaresca.

A su vez, en sus *Crónicas* el canciller López de Ayala procura hacer de la historia, por vez primera en el desarrollo del género, una obra viva y artística, a través de la que podemos sentir hoy un temprano soplo del Renacimiento, especialmente por sus influencias de Tito Livio y Boccaccio (y, en otro orden, de Boecio y san Isidoro). Más hondamente situado, por el contrario, dentro de los esquemas medievales nos parece su *Rimado de palacio,* que, junto a los elemen-

tos autobiográficos, contiene una considerable cantidad de consideraciones morales, un verdadero resumen de doctrina cristiana y una larga lamentación de las miserias y los vicios de su tiempo. He aquí su contraste con el Arcipreste de Hita. Si Juan Ruiz parece complacerse —y regodearse— en la corrupción moral de su tiempo y extrae de ella materia lírica, López de Ayala se escandaliza y se indigna contra esta misma corrupción, contra la ignorancia, la lujuria, la avaricia de laicos y eclesiásticos. He aquí cómo de nuevo nos hallamos entre las dos luces, las dos posturas, típicas y entrecruzadas del momento: la desmelenada y la moralizante, la renovadora y la arcaizante.

Tampoco nos hace falta, para nuestro objeto, si nos trasladamos a los dominios de la Corona de Aragón, la distinción entre clérigos y seglares. Entre los primeros descuella el franciscano Francesc Eiximenis, nacido en Gerona y aclimatado en Valencia, que ocupa la segunda mitad del siglo XIV. Aunque estudió en Tolosa y completó su formación en París, Oxford, Colonia y Roma, por los días en que ya descollaban las nuevas ideas del Renacimiento, Eiximenis se nos presenta del todo ausente del movimiento renovador: es un caso típico, no frecuente a la sazón, de apego a la tradición medieval, a sus fuerzas e intenciones. En su monumental enciclopedia *Lo Crestià,* que se conserva incompleta, hallamos la última de las grandes *summae* de la Edad Media. Dentro de la cultura que analizamos, Eiximenis es una curiosa y significativa excepción. Pese a todo, sus escritos no dejan de registrar aquí y allá sintomáticas contradicciones: entre ellas, cierta sensibilidad ante el paisaje, más bien cercana a las orientaciones renacentistas, como atestigua su famoso elogio de Valencia (3).

En esta misma línea, el Humanismo inaugurado con la obra latina de Petrarca produce rápidamente en el área de la Corona de Aragón sus propios frutos, con la aparición de unas cuantas obras de carácter puramente literario: el escritor descubre entonces una tarea nueva en su función, la que modernamente se denominó el *arte por el arte.* La figura culminante de este período es el escritor barcelonés Bernat Metge, contemporáneo de Vicente Ferrer, nacido a mediados del siglo XIV y muerto en 1413. Pensamos que, acaso, más que ningún otro, Bernat Metge, personifica aquella sabrosa y extraña entremezcla medieval y renacentista de que hablamos. Su *Llibre de fortuna e prudència* es una obra alegórica, estrictamente medie-

---

(3) Véase el texto original en Lluís Nonell: *Antología de la prosa catalana,* I (Barcelona, Editorial Selecta, 1957), pp. 63-68.

val, procedente de poemas latinos franceses; pero su obra capital, *Lo somni,* representa para su tiempo lo que hoy llamaríamos un libro de vanguardia, donde su mentalidad crítica y estética refleja el clima propio de las nuevas corrientes: «Creo lo que veo, y lo demás me tiene sin cuidado», escribe, escéptico, en memorable ocasión (4). ¡Cómo conoce Bernat Metge a la sociedad que le rodea, refinada y cortesana, mientras descubre que en la prosa, como en el verso, hay una belleza independiente del contenido y una emoción que nada tiene que ver con los principios éticos o didácticos! Y esto es ya pura vida renacentista, demasiado atractiva, claro está, y atrevida.

El mismo fenómeno de las interferencias, casi insensibles, se repetirá todavía en el extraordinario poeta valenciano Ausias March, el cual, aunque nace en 1397, para florecer en el siglo XV, bajo Alfonso el Magnánimo, funde en su lírica inigualable tres elementos en apariencia dispares: la poesía trovadoresca, la teoría escolástica y la doble influencia de Dante y Petrarca; los dos primeros elementos, en cierto modo arcaicos, se remozan y casi se integran en la línea poética del Renacimiento.

Sería ocioso ir multiplicando los ejemplos. No hace falta recurrir a otros para demostrar cuán lenta, laboriosa e incierta durante años sería la victoria del Renacimiento. Una exploración en el campo del arte nos daría el mismo resultado —un resultado que es, por lo demás, lógico e inevitable tratándose de una revolución tan radical, profunda y poderosa—. De aquí que todo el que se propone seriamente establecer una clara línea divisoria entre la Edad Media y el siglo XIV advierte que los límites se le ensanchan y se esfuman en una nebulosa de términos y conceptos discutibles. Percibe en plena Edad Media formas y movimientos que parecen ostentar ya el sello del Renacimiento, y, para poder abarcar asimismo estas manifestaciones, impulsa hacia atrás el concepto del Renacimiento hasta un extremo en que pierde toda su fuerza elástica.

Pero esta observación es aplicable de igual forma al lado contrario. Quien estudia el alma del Renacimiento sin un esquema preconcebido, encuentra en él muchas cosas —objetos, temas, formas— *medievales,* muchas más de las que parecen permitir las teorías simplificadoras. Ariosto, Rabelais, Margarita de Navarra, Castiglione, Jaume Roig, el Marqués de Santillana y todas las artes plásticas están llenos de elementos medievales en su conformación y su con-

---

(4) Bernat Metge: *Lo somni,* I, p. 21 (Ed. J. M. de Casacuberta, Barcelona, Els Nostres Clàssics, 1925): *«Co que veig crec, e del pus no cur.»*

tenido. En realidad, el espíritu medieval perdura, entre nosotros, hasta el siglo XVIII. Y nos preguntamos a veces si ya estamos por completo libres de él ahora, en el siglo XX, después del Concilio Vaticano II y del viaje a la Luna. Por el contrario, un san Vicente Ferrer, aunque imbuído de esencias medievales, está también salpicado de elementos renacentistas.

En la limitación de nuestros conocimientos y de nuestra metodología, no podemos suprimir, a pesar de todo, la supuesta división más o menos convencional. La Edad Media y el Renacimiento se han vuelto para nosotros unos conceptos en los que paladeamos la esencia de estas épocas en su peculiaridad y diversidad. Podría decirse, acudiendo a una metáfora de origen vegetal —inspirada a su vez en otra semejante de Huizinga (5)—, que el siglo de Vicente Ferrer, con sus factores mixtos e indefinidos, nos produce la misma impresión que sentimos al saborear una piña americana: el sabor nos trae un doble recuerdo, quizá el del melón y la naranja. Porque «el siglo XV lleva en sí, y he aquí su extraordinaria grandeza, los gérmenes de un mundo futuro. Está preñado del Renacimiento, anunciado y preparado por su Humanismo, todavía torpe, y por su individualidad».

Siglo inmenso, sí, afirmamos con Gustave Cohen (6), pero que no tiene «la majestuosidad enteramente clásica del siglo XIII». Nos es, pues, «ya dado considerar la cruzada en favor de la Edad Media como definitivamente triunfante». Y al pensar en la continuidad de la creación artística y literaria, habremos de repetir, con Cohen, los entusiastas versos de Baudelaire:

Car c'est vraiment, Seigneur, le plus beau témoignage
que nous puissons donner de notre Dignité
que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
et vient mourir aux bords de votre Éternité.

Nos seguirá faltando la palabra para definir aquel sabor: he aquí su peculiaridad. También nos falta tal vez la palabra justa para caracterizar el fenómeno de la cultura de este siglo XIV, maravilloso puente entre las ideas medievales y las inquietudes renacentistas: este es sin duda su mayor encanto.—*MARIA EUGENIA RINCON (Claudio Coello, 69, A, 4.º A. MADRID-1).*

(5) J. Huizinga: *El otoño de la Edad Media* (Madrid, Revista de Occidente, 1945).

(6) Gustave Cohen: *La vida literaria en la Edad Media. La litetarura francesa del siglo IX al XV.* Trad. de M. Nelken (México, Fondo de Cultura Económica, 1977), pp. 240 y 328.

ASPECTOS SOCIALES EN TRES CUENTOS DE *EL LLANO EN LLAMAS*, DE JUAN RULFO: «MACARIO», «NOS HAN DADO LA TIERRA» Y «ES QUE SOMOS MUY POBRES»

I

Juan Rulfo (n. 1918), en México, publicó su primer libro de cuentos titulado *El llano en llamas* en 1953 (1). Posteriormente publicó su novela *Pedro Páramo* (2), que cuenta hoy con más de diez ediciones en español, y se halla traducida al inglés, francés, italiano, sueco, holandés, danés, noruego y alemán.

El tema principal de *El llano en llamas* es la vida infrahumana del campesino mexicano, y específicamente, del campesino de Jalisco, estado natal de Rulfo. Los cuentos son auténticos mexicanos, donde se retrata la vida trágica de los desheredados de la tierra y los marginados de una sociedad que los ignora.

Los tres cuentos que son objeto del presente trabajo, revelan una preocupación constante del autor de la condición humana de un conglomerado social en medio de una civilización contemporánea. Rulfo se concentra en la mayor parte de sus cuentos en una constante protesta social en virtud del conocimiento de la vida angustiada y miserable del proletariado rural mexicano.

La preocupación social en los cuentos de Rulfo constituye una constante. Esa preocupación, unida al fatalismo y laconismo, estructuran su técnica narrativa que expresan la realidad del mundo del campesino mexicano. Los mismos rasgos de la visión del mundo y del estilo de los cuentos de Rulfo se dan en su novela *Pedro Páramo;* la constante preocupación social y el fatalismo frente al acontecer exterior, y el mismo laconismo de los personajes, dentro de la objetividad narrativa. Rulfo en sus cuentos nos intuye el misterio del mundo interior del narrador, con un máximo de economía en sus palabras. Se nos cuenta lo estrictamente necesario sin que en ningún momento los personajes traten de dar explicaciones quedando el lector a cargo de su interpretación. «Y si Juan Rulfo ve así a los hombres y mujeres que tan bien conoce, así deben ser en el momento histórico en que los está viendo. Ni por un momento trata Rulfo de decirnos por qué son así sus personajes, por qué es así su mundo. Cabe sin

---

(1) Juan Rulfo: *El llano en llamas* (México: Fondo de Cultura Económica), primera edición, 1953.

(2) Juan Rulfo: *Pedro Páramo* (México, Fondo de Cultura Económica), primera edición, 1953.

embargo pensar, aunque Rulfo no hable de ello, que si estos hombres y mujeres se ven reducidos a vivir por dentro, sin tiempo, es decir, al margen de la historia (es decir, a la acción, que es vivir en el Tiempo), lo hacen siempre con violencia, ello se debe a que, por lo menos en parte, la Historia es el enemigo, lo que les ha obligado a encerrarse. Desde la Colonia hasta la actual miseria, la trayectoria es clara» (3).

Sobre la parquedad estilística y el estrecho laconismo de sus personajes ensimismados en la cuentística rulfiana, Rodríguez Alcalá considera que «esta parquedad se nos manifiesta ora como economía de medios expresivos con los que logra Rulfo un máximun de efectos cuando él mismo actúa de narrador, ora como laconismo propio de sus personajes ensimismados y por consiguiente, caracterizador de su índole reconcentrada. Mas esta parquedad estilística logra un resultado que debe subrayarse como algo peculiar del arte narrativo de Juan Rulfo: la borrosidad, la ambigüedad» (4).

II

«Macario» encabeza *El llano en llamas*, el que se estructura por una serie de yuxtaposiciones que se efectúan simultáneamente dentro y fuera de la narración. «Macario» es un prolongado monólogo interior que nos revela la vida miserable de un hombre dominado por el temor del infierno, y devorado por el hambre insaciable, producto lógico de la persona desposeída del alimento vital cotidiano.

> Yo quiero más a Felipa que a mi madrina. Pero es mi madrina la que saca el dinero de su bolsa para que Felipa compre todo lo de la comedera. Felipa sólo se está en la cocina arreglando la comida de los tres. No hace otra cosa desde que la conozco. Lo de lavar los trastes a mí me toca. Lo de acarrear leña para prender el fogón a mí me toca. Luego es mi madrina la que nos reparte la comida. Después de comer ella, hace con sus manos dos montoncitos, uno para Felipa y otro para mí. Pero a veces Felipa no tiene ganas de comer entonces son para mí los dos montoncitos. Por eso quiero yo a Felipa, porque yo siempre tengo hambre y no me lleno nunca, ni aún comiéndome la comida de ella (5).

---

(3) Carlos Blanco Aguinaga: *Nueva novela latinoamericana*, tomo I, Ediciones Paidos, Buenos Aires, 1972, p. 112.

(4) Hugo Rodríguez Alcalá: *El arte de Juan Rulfo*, Ediciones de Bellas Artes, México, 1965, p. 207.

(5) Juan Rulfo: *El llano en llamas*, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, undécima edición, México, D. F., 1973, pp. 7 y 8. Todas las citas se tomarán de esta edición.

En el mundo de Macario, no existen fronteras entre lo físico y lo espiritual o entre lo concreto y lo imaginario. A lo largo de la narración la mayor parte de las imágenes se polariza en dos grupos. Las más frecuentes y más representativas se centran en el problema del hambre y la forma de saciarla y, a la vez, al pecado y al temor de ir al infierno, o sea a temas teológicos o metafísicos.

> Y mientras encuentre de comer aquí en esta casa, aquí me estaré. Porque yo creo que el día que deje de comer me voy a morir, y entonces me iré con toda seguridad derechito al infierno. Y de allí ya no me sacará nadie, ni Felipa que es tan buena, aunque sea tan buena conmigo ni el escapulario que me regaló mi madrina y que traigo enredado en el pescuezo... (6).

Vemos que para Macario el hambre constituye la parte vital de la existencia, por lo tanto repite a menudo:

> Ella sabe lo entrado en ganas de comer que estoy siempre. Ella sabe que no se me acaba el hambre. Que no me ajusta ninguna comida para llenar mis tripas aunque a cada rato pellizcando aquí y allá cosas de comer. Ella sabe que me como el garbanzo remojado que le doy a los puercos y el maíz seco que le doy a los puercos flacos. Así que ella ya sabe con cuánta hambre ando desde que amanece hasta que anochece (7).

El monólogo interrumpido de Macario nos revela que el comer para él constituye un tipo de salvación física y espiritual. El acto de comer a menudo, fenómeno normal en quien no posee una comida suficiente al medio de vida, se aprecia en Macario a través de la reiteración de los motivos del hambre, mostrándonos Rulfo la norma elemental e instintiva con que el ser humano puede expresar su deseo de vivir, por trágica que sea su existencia.

En «Nos han dado la tierra», segundo cuento de la colección *El llano en llamas,* Rulfo nos entrega un documento social sobre los sufrimientos de uno de los sectores que soportan la más dura opresión: el campesino mexicano. El tema se centra en un grupo de hombres a quienes el gobierno les ha dado una tierra estéril, sin medios para cultivarla, sin agua ni transporte adecuado.

La técnica narrativa es la del monólogo con narración en primera persona en este cuento. El encuentro con el delegado del gobierno es revelador. El representante oficial no viene para oír las miserias del campesino ni menos para discutir, sencillamente su misión es la

---

(6) *Opus. cit.*, p. 12.
(7) *Opus. cit.*, p. 12.

de colocar los papeles de la propiedad en sus manos. El gobierno lo que les otorga es un llano ardiente, árido, sin agua ni ningún medio para su cultivo, en otras palabras, un llano en llamas.

> ¿Quién diablos haría este llanto tan grande? ¿Para qué sirve eh? Hemos vuelto a caminar, nos habíamos detenido para ver llover No llovió. Ahora volvemos a caminar. Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado. Se me ocurre eso. De haber llovido quizá se me ocurrieron otras cosas. Con todo, yo sé que desde que yo era muchacho, no vi llover nunca sobre el llano, lo que se llama llover (8).

Los campesinos son conscientes amargamente de la esterilidad del llano al igual que de su grande extensión, por tal razón su reacción ante la inutilidad del terreno no se hace esperar:

> Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a unos los ojos al no encontrar cosa que los detenga. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros, y luego que sienten la tatema del sol corren a esconderse en la sombrita de una piedra. Pero nosotros, cuando tengamos que trabajar aquí, ¿qué hacemos para enfriarnos del sol, eh? Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la sembráramos.
>
> Nos dijeron:
>
> —Del pueblo para acá es de ustedes.
>
> Nosotros preguntamos:
>
> —¿El llano?
>
> —Sí, el llano. Todo el Llano Grande (9).

La realidad pronto se revela por el narrador y la de sus compañeros, que expresan su reacción ante la situación miserable. El sentimiento es únicamente de desesperación. A la observación de Melitón «Esta es la tierra que han dado», Faustino responde «¿Qué?», pues el narrador sugiere que Melitón está casi insolado.

> Yo no digo nada. Yo pienso: «Melitón no tiene la cabeza en su lugar. Ha de ser el calor el que lo hace hablar así. El calor que le ha traspasado el sombrero y le ha calentado la cabeza. Y si no, ¿por qué dice lo que dice? Aquí no hay ni la tantita que necesitaría el viento para jugar a los remolinos».
>
> Melitón vuelve a decir:
>
> —Servirá aunque sea para correr yeguas (10).

---

(8) *Opus. cit.*, p. 14.
(9) *Opus. cit.*, p. 15.
(10) *Opus. cit.*, p. 17.

Una nueva sugerencia de Rulfo sobre la pobre vida del campesino se observa cuando percibimos que Esteban protege con mucho cuidado su único patrimonio, una gallina. Por medio del diálogo nos enteramos del caso:

> —Oye, Teban, ¿de dónde pepenate esa gallina?
> —¡Es la mía! —dice él.
> —No la traías antes. ¿Dónde la mercaste, eh?
> —No la merqué, es la gallina de mi corral.
> —No, la traigo para cuidarla. Mi casa se quedó sola y sin nadie para que le diera de comer; por eso me la traje. Siempre que salgo lejos cargo con ella (11).

El cuarto cuento del libro, «Es que somos muy pobres», se destaca también por la orientación social. El cuento indica lo que representa la economía en una pobre familia campesina de México. El argumento nos muestra cómo las dos hermanas mayores de Tacha se han ido por la vía de la prostitución como consecuencia de la mala situación económica familiar.

> Según mi papá ellas se habían echado a perder porque éramos muy pobres en mi casa y ellas eran muy retobadas. Desde chiquillas ya eran rezongonas. Y tan luego que crecieron les dio por andar con hombres de lo peor, que les enseñaron cosas malas. Ellas aprendieron pronto y entendían muy bien los chiflidos, cuando las llamaban a altas horas de la noche. Después hasta de día. Iban cada rato por agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima (12).

El padre de Tacha a fin de evitar el mismo camino de sus hermanas, con un gran sacrificio, logra comprar una vaca, a fin de que con un capital su futuro fuera mejor, por lo menos así no lo intuye su hermano: «Con la vaca era distinto, pues no hubiera faltado quien se hiciera el ánimo de casarse con ella, sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita» (13).

La adversidad de la familia se hace presente en lo económico cuando a la vaca «La serpentina» se la ha llevado el río al desbordarse, y tan sólo abrigaban la esperanza de que el becerro se hubiese salvado al no seguir a su madre, «porque si así fue, mi hermana Tacha está tantico así de retirado de hacerse piruja. Y mamá no quiere» (14).

---

(11) *Opus. cit.*, p. 17.
(12) *Opus. cit.*, p. 32.
(13) *Opus. cit.*, p. 32.
(14) *Opus. cit.*, p. 32.

Los peores augurios de la familia se realizan al finalizar el cuento, cuando la preocupación de su padre se torna más seria según las palabras de su hijo narrador:

> Pero mi papá alega que aquello ya no tiene remedio. La peligrosa es la que queda aquí, la Tacha, que va como palo de acote y crece y que ya tiene unos comienzos de senos que prometen ser como los de sus hermanas: puntiagudos y altos y medio alborotados para llamar la atención.
>
> —Sí —dice—, le llenará los ojos a cualquiera donde quiera que la vean. Y acabará mal: como que estoy viendo que acabará mal. Esa es la mortificación de mi papá (15).

El cuento manifiesta las esperanzas, los temores, el deseo de un futuro mejor y las tribulaciones de una familia campesina. El hermano de Tacha nos hace saber la triste situación del hogar. Las primeras palabras del narrador justamente están en las primeras líneas del cuento en las cuales nos advierte las adversidades de la familia en gradación ascendente:

> Aquí va todo de mal en peor. La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza, comenzó a llover como nunca. A mi papá eso le dio coraje, porque toda la cosecha de cebada estaba asoleándose en el solar. Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua, sin darnos tiempo para esconder aunque fuera un manojo; lo único que pudimos hacer, todos los de mi casa, fue estar arrimados debajo del tejebán, viendo cómo el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada. Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acaba de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río (16).

El drama patético de la familia nos lo presenta Rulfo por medio de la descripción de la actitud de cada uno de los miembros de la familia. El padre acongojado por la suerte de sus dos hijas mayores, continúa ahora su preocupación por el futuro de su hija menor Tacha, y desea una buena conducta moral.

Por otra parte, la madre de las tres hijas nunca ha podido resignarse por el camino que han seguido sus dos hijas mayores, tampoco puede comprender por qué había recibido ese castigo, ya que en su

---

(15) *Opus. cit.*, p. 33.
(16) *Opus. cit.*, p. 29.

familia nunca había existido una tradición similar. Su esperanza es similar a la de su esposo: que Tacha no siga el sendero de sus dos hermanas:

> Mi mamá no sabe por qué Dios la ha castigado tanto al darle unas hijas de ese modo, cuando en su familia, desde su abuela para acá nunca ha habido gente mala. Todos fueron criados en el temor de Dios y eran muy obedientes y no le cometían irreverencias a nadie. Todos fueron por el estilo. Quién sabe de dónde les vendría a ese par de hijas suyas aquel mal ejemplo. Ella no se acuerda. Le da vuelta a todos sus recuerdos y no ve claro dónde estuvo su mal o el pecado de nacerle una hija tras otra con la misma costumbre. No se acuerda. Y cada vez que piensa en ellas, llora y dice: «Que Dios las ampare a las dos» (17).

Tacha la hija menor llora sin poderse consolar por la pérdida de su vaca. Su hermano trata de darle algún consuelo pero todo resulta en vano.

> Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde las barracas y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella (18).

Rulfo enfatiza la adversidad de la familia al revelarnos que la vaca se la llevó el río justamente el día que Tacha cumple sus doce años, coincidiendo en la época de la pubertad de su hija. También observamos que el padre de Tacha había hecho el gran esfuerzo de regalarle la vaca a su hija en el cumpleaños inmediatamente anterior, tratando así de asegurar el futuro de ella.

> Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río (19).

«Es que somos muy pobres» nos revela la tragedia de una pobre familia campesina mexicana cuando pierde toda esperanza, al mismo tiempo que los esfuerzos por tratar de recuperarse de las adversidades y termina el cuento con la fatalidad inexorable del destino de la familia:

---

(17) *Opus. cit.*, p. 33.
(18) *Opus. cit.*, p. 33.
(19) *Opus. cit.*, p. 29.

El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición (20).

Rulfo en *El llano en llamas* ha profundizado en los conflictos socioeconómicos de una parte rural mexicana, logrando dar una visión humana universal de un conglomerado marginado, angustiado, humillado, miserable y sin esperanza de redención. Rulfo presenta el problema como un buen artista, pero al presentar el problema se coloca en una posición de examen, de denuncia y, en último término, de querer transformar esa triste realidad, intentando tomar una actitud de restituir la justicia ante la luz del mundo.

Es preciso señalar en este breve trabajo las acertadas palabras de Carlos Blanco Aguinaga con relación a la obra de Rulfo:

> Los cuentos y la novela de Rulfo corresponden a una angustia contemporánea bien definida por Lukács y ejemplificada en múltiples escritores. Pero se dan en una tierra concreta donde la situación de los personajes adquiere un muy particular cariz porque sobre ella pesa una muy particular condición histórica. De ahí que, por subjetiva que sea la visión de Rulfo, por muy impregnadas de aparente irrealidad y lejanía que estén sus narraciones, todo ello es ejemplar: vía de entrada a la realidad histórica más real de un momento muy concreto de existencia mexicana (21).

MANUEL A. ARANGO (Laurentian University, Dpt. of Modern Language, SUDBURY, Ontario, Cadaná, P3E 2C6).

NOTAS SOBRE ARTE

HOMENAJE A REGOYOS

Para conmemorar su cuadragésimo aniversario de actividades, la Galería Biosca de Madrid ha organizado una gran exposición del pintor Darío de Regoyos, nacido en Ribadesella en 1857 y fallecido en Barcelona en 1913, artista representativo no sólo en el desarrollo de la pintura española del siglo XIX, sino también en la representación

(20) *Opus. cit.*, p. 20.
(21) Carlos Blanco Aguinaga: *Obra citada*, p. 113.

e interpretación de la realidad de nuestro país a través de unas modalidades estilísticas y narrativas que durante muchos años han dejado una profunda huella y han constituido escuela.

La muestra de la Galería Biosca reúne casi noventa obras entre óleos sobre lienzo, óleos sobre tabla, acuarelas, pasteles y dibujos y aguafuertes. Es, por la cantidad de obras reunidas y por la alta calidad de ella, la exposición más importante que en España se ha celebrado sobre Regoyos, muestra completa de una pintura profundamente característica de muchas de las tendencias que animan el desarrollo del arte español. Madrid ha entendido perfectamente los valores de esta muestra y al número habitual de los visitantes de exposiciones se han incorporado numerosos contingentes e incluso grupos de colegiales y estudiantes procedentes de diversas instituciones educativas que han dado a esta exposición un carácter de gran acontecimiento en la vida cultural de la capital.

Aun cuando el paisaje, factor preponderante en la obra de Regoyos, es el principal intérprete de esta muestra, no faltan tampoco las composiciones de figura, incluso las interpretaciones de carácter exótico, en las que, motivado por las tendencias determinantes de la pintura francesa de fin de siglo, el artista español se abre a las imágenes que reflejan la existencia de los más diversos países. Los toros, tratados con un sentido que algunas veces bordea la imagen lúgubre, las procesiones y mercados populares, las interpretaciones del País Vasco, al que Regoyos dedicó la mayor atención, la traza de monumentos en distintas ciudades, son los constituyentes de esta espléndida presentación.

Gracia del paisaje

Constituido en novedad para su presentación en una galería madrileña, la primera dimensión que nos atrae en este artista de otro siglo, devenido novedad, es su sentido del paisaje, que entra en contraste de la manera más absoluta con las formas habituales de hacer de otros artistas de su época. Mientras que la mayoría de los creadores de su tiempo y sobre todo los franceses, reducen sus descubrimientos a un repertorio de imágenes muy caracterizadas y consideradas, e incluso como es el caso de Monet, se dedican a investigar el discurso de la luz en una localización dada, Regoyos, por el contrario, se aplica a buscar los paisajes más distintos y a intentar encontrar en ellos la huella, el reflejo y la gracia turbadora de un paisaje que en sí mismo se ve renovado, que ofrece un sinnúmero de perspectivas y un amplísimo repertorio de posibilidades. El huerto solitario, vecino de un convento en el que la presencia humana es

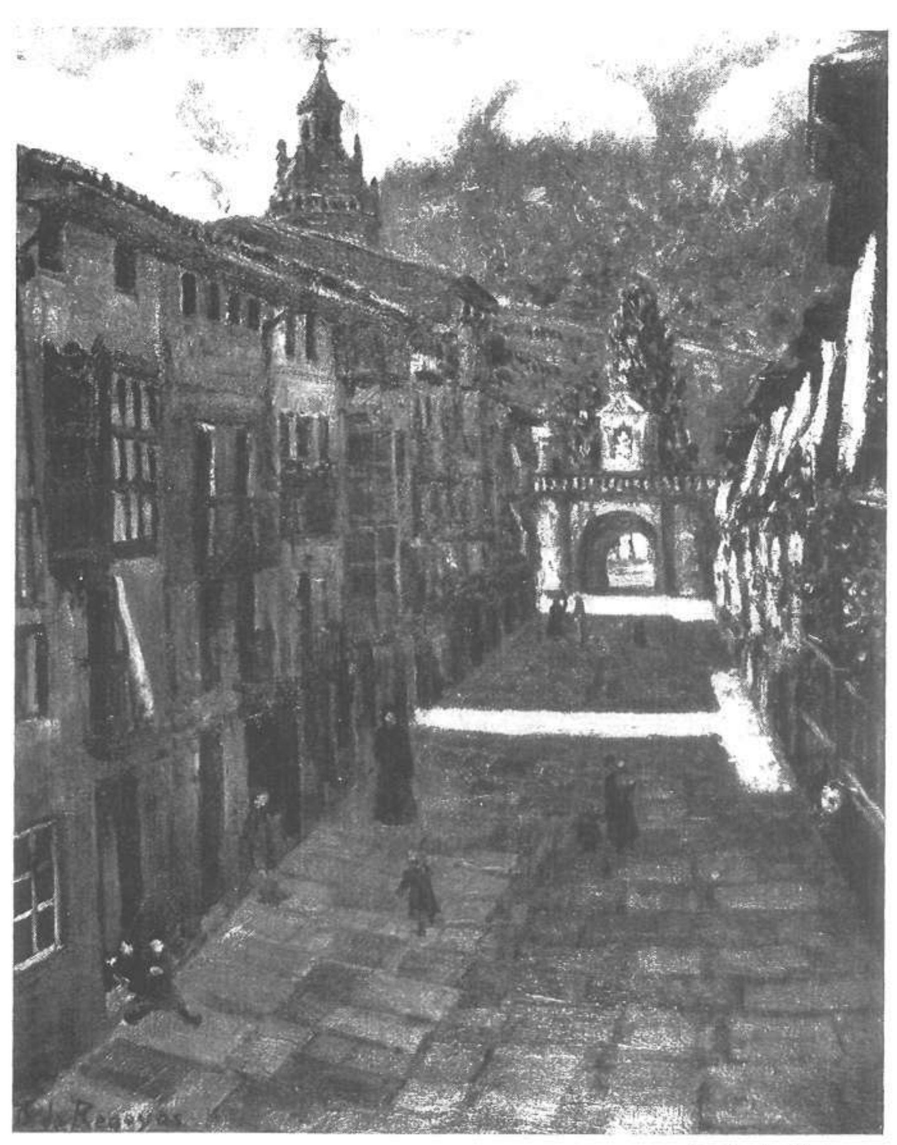
poco menos que un factor indispensable, las montañas vascas, de las que como dijo Unamuno «en el mar se miran», los puentes de París, descubiertos más allá del tópico, el barranco de la ciudad andaluza de Ronda, la iglesia de ladrillos de San Juan de Sahagún, los alrededores de Olot, la iglesia del Gran Capitán de Granada, el amanecer en la ciudad de Lerma, la ría de Bilbao, la visión de la iglesia de Portugalete, son todos medios y formas por las que Regoyos toma conciencia de la infinita variedad de la realidad que lo circunda y de la necesidad de dar testimonio de toda ella, de rendir homenaje a sus más variados ambientes y hacer de la geografía un repertorio y una cadencia de imágenes.

Jugando arbitrariamente con las luces, moviéndose entre una exigencia de carácter impresionista que es la gran tentación de la pintura de su tiempo, un realismo no olvidado y un ingenuismo que late en el fondo de su temperamento artístico, Regoyos es un creador infatigable que descubre a cada paso una imagen nueva y distinta, que busca definir lo que se oculta y llevar a cabo en su obra un gigantesco carné de viaje, pero, sobre todo, esta visión del artista sesenta y siete años después de su desaparición, nos lo revela como un buscador de la gracia que existe en el paisaje, del mundo inefable y magnífico que está más allá de lo visible y de lo contingente.

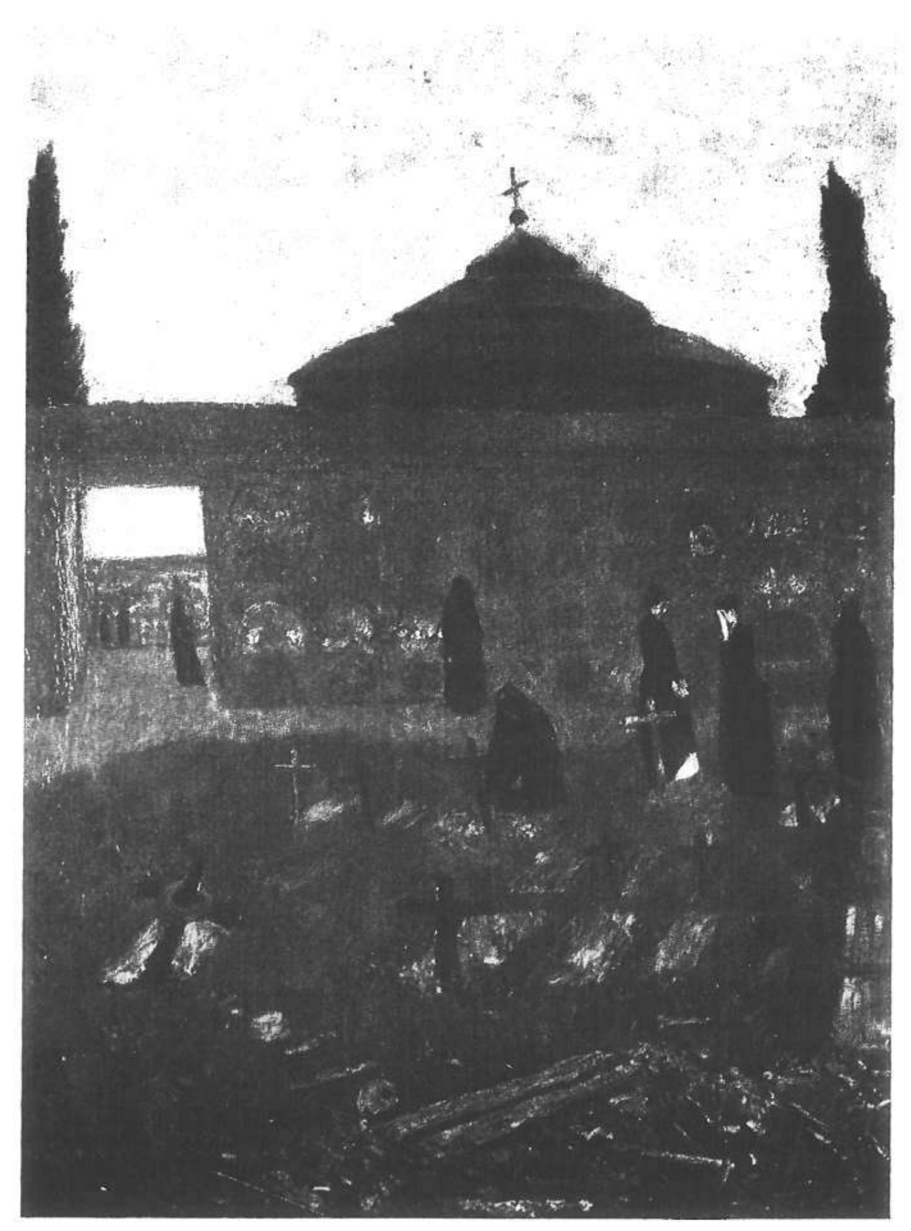
Negrura de España

Junto con el nombre de su amigo el poeta Verhaeren, el de Regoyos está ligado por siempre a la existencia de un intuitivo y fantástico libre de viajes, «La España Negra», consecuencia de un recorrido por España en 1883, un poco antes de la época en que en Bruselas el artista español iba a sumarse al «Grupo de los Veinte». Esta interpretación de un país enlutado, caracterizado por las personas que cruzan silenciosas largas calles solitarias, en el que todo parece estar sometido a la tristeza que puede producir una conciencia inacabable de tristeza y de muerte, se ha convertido durante mucho tiempo en una de las claves icónicas para entender el desarrollo de España y su profundo sentido de un insuperable dolor.

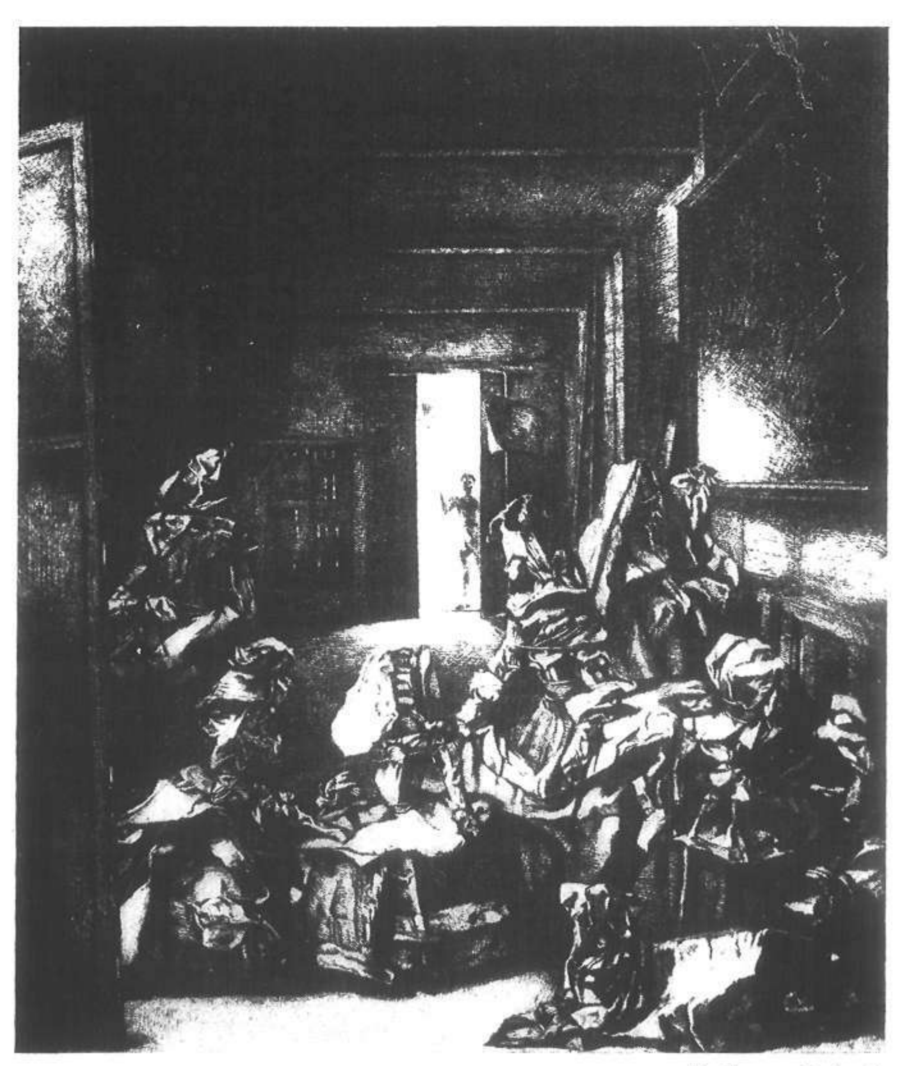
Verhaeren y Regoyos nos demostraron que más allá del tópico y de la luz, existe un territorio sombrío y a veces siniestro. El artista se dejó ganar por la macabra atracción de los cementerios, por el sortilegio de las procesiones enlutadas en pos de un estandarte fantasmal, por el contraste de los vestidos negros en un fondo nevado que en casi todas las regiones de España constituye sorpresa, descubrió la imagen del cementerio iluminado en la noche de ánimas como



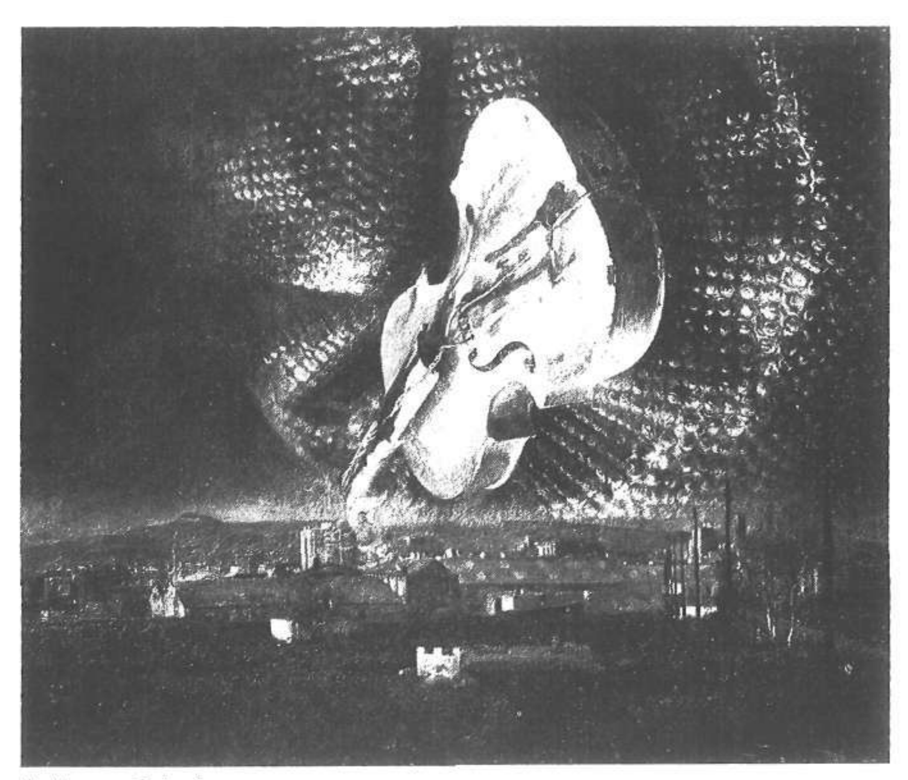
Darío de Regoyos



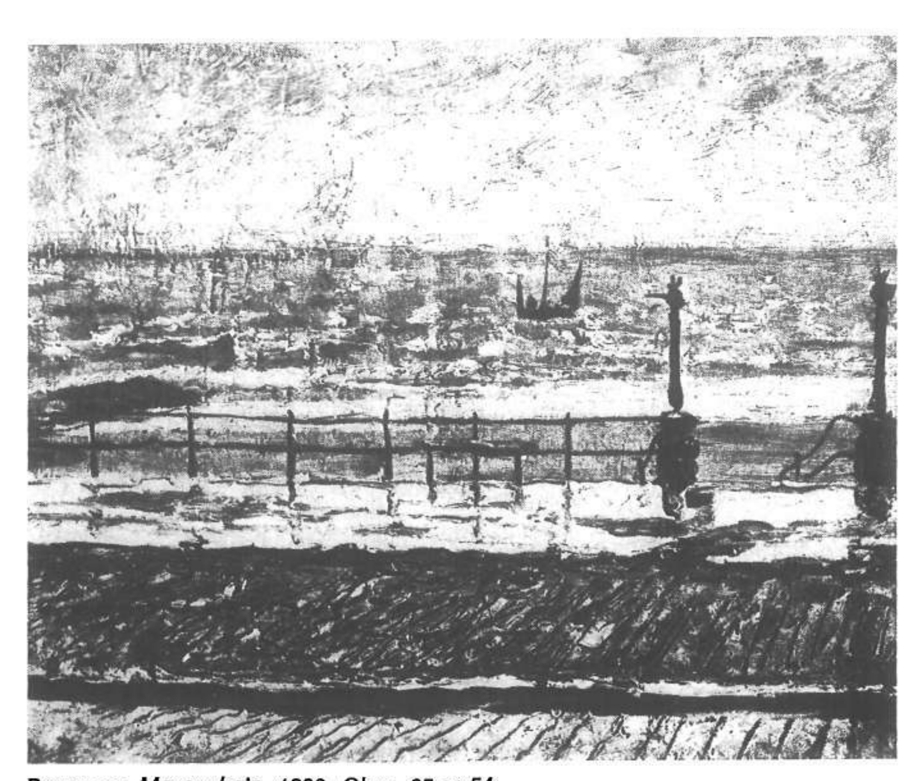
Regoyos: *El cementerio.* 1880. Oleo. 86 × 63



V. Traver Calzada



V. Traver Calzada



Regoyos: *Marea baja.* 1882. Oleo. 65 × 54

un pequeño homenaje a la muerte, igual que si se tratara de una oferta de diálogo en el más allá.

Esta negrura de España llega incluso a proponernos una primera desmitificación de la fiesta de toros. Los caballos de los picadores que han caído en el ruedo, son en manos de unos tratantes de sebo un descubrimiento macabro que Regoyos y Verhaeren realizan durante su viaje y años después, en 1894, una obra que ahora presenta esta exposición recoge el escalofrío del cuadrúpedo despanzurrado en una extraña teoría del destino implacable de muerte y de desolación que los hombres sacuden contra aquello que más fielmente les sirven y acompañan. Esta es, quizá, la más característica de las imágenes de este pintor que vivió una época singular, que fue contemporáneo del industrialismo que nacía y antecedente de las masas que más tarde se iban a convertir en protagonistas del mundo histórico. Por ello, por las contradicciones y los viajes que lo hermetizan, la visita a esta gran exposición de su obra, tiene la categoría de un itinerario de descubrimientos.

LA PINTURA CONTEMPORANEA EN CASTELLON: EL EJEMPLO DE VICENTE TRAVER CALZADA

La pintura castellonense y paralelamente la escultura, tienen desde la segunda mitad del siglo XIX una gran importancia. Figuras como Gabriel Puig Roda (1865-1919), Rafael María Forns (1868-1939), Vicente Castell Domenech (1871-1934), Enrique Segura (1874-1951), Rafael Sanchís Yago (1891-1974), el imaginero José Ortells López (1887-1962) y Juan Bautista Porcar, fundador en el año 1914 de la primera Asociación de Artistas de Castellón, nacido en 1869 y muerto en 1974, son, con los escultores Juan B. Adsuara Ramos (1891-1973) y Tomás Colón Bauzano, nacido en 1903, las figuras claves de una tradición artística desarrollada en el seno de una burguesía agrícola y los precursores de las nuevas promociones de artistas, cultivadores de las distintas tendencias expresivas, entre los que destaca con luz propia Joaquín Michavila Asensi, nacido en 1926.

Entre estas figuras, a partir de la década de los veinte, nacen una serie de artistas que destacan de manera muy preponderante. Recordemos a Tasio Flors Meliá, nacido en 1928; Manolo Safont (1928), Francisco Puig Vicent (1934), Manuel Vivó Rius (1925), Luis Orades Perona (1929), Antonio Marco Moles (1929), el valenciano Juan García Ripollés (1932), Fernando Peiró Coronado (1932), nacido en Valencia, José María Fibla (1942) y Amado Belles Roig (1949).

De esta brillante nómina de artistas, hay que destacar dos personalidades, la de Vicente Llorens Poy, nacido en Villarreal de los Infantes en 1937, pintor y escultor, discípulo de José Ortells y de las Academias de San Fernando, de Madrid, y San Carlos, de Valencia, y probablemente uno de los mejores cultivadores contemporáneos del difícil género que es el desnudo. Y, junto a él, Vicente Traver Calzada, nacido en 1945, alumno desde 1962 de la Escuela de Artes y Oficios de Castellón, estudiante de pintura, grabado y profesorado en San Carlos de Valencia hasta 1968, alumno de escultura hasta 1970, Premio Nacional Fin de Carrera en 1968 y en el mismo año becario del Ministerio de Asuntos Exteriores y de una Fundación privada en Roma y París. En torno esta segunda figura, altamente representativa en el ámbito del arte castellonense contemporáneo, vamos a centrar estas notas, por entender que se trata de un artista de considerable y positivo interés.

Un pintor en la sociedad del desaliento

Si consideramos que Vicente Traver Calzada ha nacido en 1945 y es, por lo tanto, contemporáneo de la bomba atómica, nos será fácil establecer la posición de este pintor y escultor en el seno de una sociedad del desaliento, en el desarrollo de una serie de movimientos que dan por resultado la saturación de nuestras expresiones culturales, sobre las que deja su huella todo el peso de un mundo que sufre la convulsión más violenta que han conocido los siglos y que incluso llega a dar a la soledad y a la angustia carta de naturaleza.

Traver Calzada practica un realismo de profundo sentido simbólico, transgrediendo en ocasiones las condiciones usuales del cuadro y planteando su pintura desde unos postulados sobre los que operan diversos factores de disolución y de confusión. Así, por ejemplo, cuando lleva a cabo el *d'après* de Las Meninas, de Velázquez, su representación se basa en una profunda disolución y una alucinante yuxtaposición de elementos de desecho que el artista ha calocado en el lugar en donde antes se encontraban las figuras cuyas imágenes forman parte de la historia. Igualmente, la momificación, la pérdida de toda apariencia real, constituye para Traver Calzada una esencial preocupación y se aplica a reflejarla en óleos qüe representan figuras dentro de supuestas urnas, cargadas de un sentido mórbido y macabro que marca una de las dos grandes dimensiones de su obra.

En otras ocasiones, Traver Calzada plantea su tarea desde una búsqueda tensa y apasionante de los elementos propios del realismo, basándose en una amorosa inquisición de los objetos y de los mate-

riales con los que éstos están hechos, que le permite producir alucinantes efectos. Un género que participa del paisaje, del bodegón y del interior, es el resultado y la síntesis de sus esfuerzos, en el que una visión desalentada y desesperanzada de la vida se ve reflejada en los cuadros a través de imágenes llevadas a cabo con una gran maestría.

Los símbolos de la esperanza

En otra dimensión, Traver Calzada refleja en su obra todo el sorprendente peso de una humanidad doliente, pero, al mismo tiempo, motivada por el misterio de la redención. Una sorprendente iconografía, hecha de retratos y orientada a yuxtaponer en una misma dimensión plástica la imagen religiosa y la presencia de los contemporáneos, da por resultado un estilo de gran poder espiritual y de sugestivas visiones volcadas hacia lo trascendente.

Con todos estos elementos, Traver Calzada se evidencia como uno de los grandes artistas plásticos de nuestro tiempo; pintor de sorprendentes impulsos, que en la realidad y en el símbolo, en el desaliento y en la esperanza, en la plasmación de la realidad de la vida cotidiana y en el reflejo de las obsesiones, marca un punto fundamental en la pintura castellonense contemporánea.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cooperación Iberoamericana, MADRID).*

Sección bibliográfica

LA POESIA DE LOS ILUSTRADOS

Ya es un tópico hablar de la recuperación y el replanteamiento crítico que ha experimentado el siglo XVIII español. Es cierto, efectivamente, que numerosos aspectos de la vida cultural española del Siglo de las Luces han merecido en las décadas más recientes una saludable revisión eliminadora de prejuicios durante mucho tiempo admitidos. Ahora bien, no todas las vertientes de la producción literaria se han beneficiado por igual de tal renovación crítica: si la prosa ensayística—como vehículo de una ideología que es por sí misma acaso lo más atractivo del siglo— o la actividad teatral nos son hoy mucho mejor conocidas que hace veinte o treinta años, la producción poética seguía siendo lo más *maldito* de la centuria, y desde luego lo que menos atraía la atención de los investigadores; los manuales seguían repitiendo en confusa mezcolanza una serie de marbetes dudosamente caracterizadores (posbarroco, neoclasicismo, prerromanticismo) y en general se amparaban en la consideración de que un siglo fundamentalmente razonador y crítico había de traer consigo una poesía inevitablemente fría y de muy escaso interés.

Es harto significativo de lo que acabamos de apuntar el hecho de que desde 1869, en que apareció por vez primera, en el tomo LXI de la BAE, el monumental *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII,* de don Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, no había vuelto a publicarse ningún estudio monográfico de conjunto sobre la poesía española del siglo XVIII. Más de un siglo después, Joaquín Arce publica ahora por fin esta obra fundamental —tan distinta, obviamente, de la de Cueto— que puede considerarse con toda justicia como uno de los libros más ansiosamente esperados por cuantos nos interesamos por la literatura española del Setecientos (*).

Y no es, claro está, porque vayamos a descubrir con este libro al profesor Joaquín Arce, quien ya había publicado numerosos artículos sobre el tema desde —nada menos— 1947. Sólo con que hubiera se-

(*) Joaquín Arce: *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Editorial Alhambra, 1981, 528 pp.

guido la tan extendida práctica de reunir en un volumen esa docena larga de trabajos citados en la «Advertencia preliminar» —algunos, incluso, todavía inéditos por la desdichada lentitud de ciertas publicaciones— hubiera prestado Arce un servicio de gran utilidad a quienes no habíamos podido reunirlos todos. Pero ha hecho algo más importante, que es refundirlos en un libro unitario en el que aquellos trabajos aparecen reelaborados (y sin duda repensados, pues el autor declara que esta obra los supera e invalida) junto a las partes enteramente nuevas que Arce ha tenido que escribir ahora para que el conjunto tuviera coherencia. El resultado final es una obra sólida en la que, inevitablemente, habrá quien encuentre algunas lagunas de las que el propio autor es consciente —así, la menor atención dedicada al llamado grupo sevillano respecto al salmantino—, puesto que no se trata de hacer «una historia exhaustiva de la producción dieciochesca», sino que «su atención fundamental va dirigida al planteamiento sincrónico de los problemas, corrientes, campos temáticos y preferencias lingüístico-estilísticas», sin que falte «la consideración diacrónica, reflejada tanto en la preocupación por diferenciar las décadas del nacimiento de los autores como por el afán de precisar las fechas de composición o publicación de las obras» (pp. 1-2).

El libro se estructura en ocho grandes capítulos divididos a su vez en secciones más breves que dedican su atención a temas específicos. Señalemos un detalle revelador del primoroso cuidado con que Arce ha ido confeccionando su libro: todas y cada una de esas secciones van encabezadas por una cita, extraída de autores dieciochescos o de los críticos posteriores, que adelanta, ilumina o corrobora de forma muy sugestiva el contenido de la exposición posterior.

La poesía del siglo ilustrado se abre con dos extensos capítulos dedicados al planteamiento de temas y problemas de conjunto, antes de pasar a aquellos en que se prestará atención a las distintas corrientes de la lírica dieciochesca. Lo que hace especialmente valiosas a estas páginas iniciales no es sólo el enfoque panorámico de los complejos problemas de periodización y delimitación de las corrientes poéticas, sino también la revisión de ciertas cuestiones que son vitales para el conocimiento global del XVIII español, y no únicamente en lo que a la producción poética se refiere (pienso, por ejemplo, en el tema de las influencias foráneas).

El lector que se disponga a asomarse a las páginas de este libro tal vez no repare de entrada en que la elección del título no ha sido asunto baladí. La época de las Luces contempló el reiterado afán de sus gentes por dar nombre a conceptos y realidades nuevos: de ahí que, entre otras cosas, se diera nombre a sí misma. En efecto, como

empieza demostrando con brillantez Joaquín Arce, en el propio siglo XVIII —la novedad frente a centurias anteriores debe ser subrayada— surge la autoconciencia de que se está viviendo un período histórico diferenciado, al que, por tanto, hay que denominar de alguna manera y para el que se escogen términos pertenecientes a la familia léxica del sustantivo *luz*. En España, concretamente, el sintagma *siglo ilustrado* empieza a divulgarse a fines de la década de los 70, como demuestran los abundantes testimonios recogidos por Arce. A ellos sólo podemos añadir, con espíritu colaborador, una interesante aparición —interesante sobre todo por la fecha, 1759— de un sintagma cercano: puede leerse en los *Apuntes sobre el bien y el mal de España* del abate Gándara, quien asegura que sus contemporáneos se lisonjean «de ser éste un *siglo de luces*». (Nos gustaría añadir también la observación —que nos parece muy significativa— de que por esas mismas fechas, aproximadamente a mediados de la centuria, es muy corriente ya la expresión *Siglo de Oro* para referirse a nuestro siglo XVI, más o menos prolongado en el siguiente. No hay casualidad en ello, desde luego, sino coincidencia en la obsesión por clasificar y ordenar el curso de la historia, al tiempo que interés por destacar léxicamente dos etapas que se consideran fundamentales de ese devenir histórico: la del pasado esplendor nacional del Quinientos y la que en esos momentos se está viviendo y se siente en muchos aspectos, aunque también con otros nuevos, como una resurrección de la grandeza pasada tras el penoso bache del Barroco.) El título elegido por Arce para su obra, *La poesía del siglo ilustrado,* es por tanto claramente preferible a otros como *La poesía del siglo XVIII* (con el que cronológicamente no coincide del todo), y no digamos a aquellos en que aparecieran referencias, por ejemplo, al Neoclasicismo. Creemos, además, que la elección de Arce obedece al propósito de integrar la producción poética del Setecientos en el marco global del movimiento ilustrado, del que a menudo aparecía como desconectada y ajena. En ese acercamiento de poesía e ilustración está, creemos, una de las aportaciones más originales del libro que comentamos.

Tras esta consideración previa, el capítulo I se enfrenta con el problema central de la obra, la delimitación de las corrientes poéticas del siglo ilustrado. El *leitmotiv* del estudio de Arce, en el que ya venía insistiendo desde hace años, es sencillamente la necesidad de reconocer «la complejidad de estilos y tendencias que caracterizan el siglo XVIII» (p. 19). Y obsérvese que se emplean términos como *corriente, tendencia, estilo* con deliberada intención de no confundirlos con otros como *etapa, período* o *escuela* que tantas veces han des-

orientado a los críticos, pues lo peculiar del momento histórico que aquí se estudia («siglo de contrastes» lo llama Arce) es la coexistencia, muchas veces en un mismo escritor, de diferentes maneras poéticas. *El siglo XVIII puede definirse por una serie* de *antinomias* de las que el lector hallará una sugestiva enumeración en la página 20. Un complemento elocuente de tales antinomias nos lo proporcionan las fechas en que nacen y mueren escritores tan dispares como Lobo y Luzán, Meléndez y Forner, Cienfuegos y Moratín o —ya en el XIX— Cabanyes y Espronceda. Hago gracia al lector de tales fechas, aducidas por Arce para demostrar su rigurosa coetaneidad. Y, sin embargo, «el sustrato común crítico-filosófico del período de la Ilustración da a toda esa amalgama de elementos y personalidades aparentemente antitéticas una sustancial conexión unitaria» (p. 21).

Debemos a Joaquín Arce la incorporación a la historiografía literaria del XVIII de nociones procedentes de otras artes —así, la de Rococó—, la redefinición de etiquetas muy confusamente entendidas —neoclásico, prerromántico— y sobre todo (puesto que Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo no bastan para entender el complejo «quehacer poético dieciochesco) la acuñación del concepto de *lírica ilustrada,* en el que el adjetivo «ilustrada» es mucho más que mera denominación de época: lírica ilustrada es sencillamente lírica al servicio de los principios éticos y culturales de la Ilustración. Estamos tal vez ante uno de los mejores casos que la historia literaria ofrece para ejemplificar la concepción sartriana de la literatura como compromiso. Quizá por ello —es el triste destino de la literatura *engagée*— haya sufrido después un olvido excesivamente injusto que Arce trata de superar mediante un acercamiento más comprensivo, y por supuesto libre de prejuicios, al fenómeno del *prosaísmo,* que indudablemente respondió en su momento a una aspiración renovadora, acorde con la nueva Edad de las Luces.

¿Cómo se articulan entre sí esas distintas tendencias poéticas del XVIII? ¿Cómo se solapan cronológicamente unas y otras? El propio autor resume sus conclusiones mejor de lo que nosotros podríamos hacerlo. Permítasenos, pues, esta larga cita que juzgamos muy clarificadora:

«En un solo aproximativo intento de periodización, centrado más en decenios que en superiores divisiones cronológicas, la década clave en la historia de la lírica española del siglo XVIII resulta la de los años setenta. Si desde mediados de siglo hasta entonces están en auge las manifestaciones líricas del Rococó, que alternan con los anticipos de la Ilustración temprana, será desde 1770 en adelante cuando ya se dan de lleno tanto una lírica rigurosamente ilustrada,

afectada por el fenómeno del prosaísmo, como las primeras reacciones contra la llaneza prosaica, que abren nuevas perspectivas a la creación poética. Y es asimismo en esta década cuando la sensibilidad empieza a exacerbarse, en la vida y en el arte, arrastrando a un sentimentalismo que, con propias facetas temáticas —naturaleza, tumbas, lágrimas, crítica social— dará lugar a la discutida y discutible noción de Prerromanticismo. Y en esa desmadejada sensibilidad, expresada todavía en formas incoherentes y poco maduras, como en agraz, se llegaría a finales de siglo, mientras, a partir de la década que se abre en 1780, empiezan a percibirse síntomas de restauración del sentido formal clásico que llevará a lo que debe en rigor llamarse Neoclasicismo, vivo todavía en los primeros decenios del siglo XIX, y que no debe ser confundido con la corriente racionalista y clasicista que cruza todo el siglo» (p. 27).

Frente a los intentos, afortunadamente ya trasnochados, de presentar a nuestro siglo XVIII como una época extranjerizante que vuelve la espalda a la tradición nacional, se insiste hoy cada vez más en la sustancial fidelidad cultural y literaria de los ilustrados a sus antecesores. En esta línea, el profesor Arce finaliza el primer capítulo de su obra afirmando que la poesía española del XVIII está abierta a un triple influjo cultural: la tradición literaria española, la clásica grecolatina y el contacto con las modernas literaturas extranjeras, fundamentalmente la francesa, la inglesa y la italiana.

A la revisión de dos de estos aspectos (contacto con el extranjero y pervivencia de la tradición nacional) está precisamente dedicado el capítulo II, «La poesía dieciochesca entre tradición e innovación». Nos parece muy útil la exposición que aquí se hace de lo que podríamos llamar estado de la cuestión en lo que concierne al conocimiento e influjo de las literaturas extranjeras. Si en la parte dedicada a Francia e Inglaterra pueden encontrarse observaciones valiosas y datos nuevos, atención preferente se presta a las relaciones hispano-italianas, terreno éste especialmente bien conocido por Arce, quien observa que se ha acumulado abundante material erudito sobre el tema —en lo relativo a Muratori, por cierto, creo que no puede dejar de mencionarse su gran influencia sobre Mayans y los ilustrados pertenecientes a su órbita—, pero tiende a rebajar la importancia de tales relaciones, basándose en un elocuente testimonio de Napoli-Signorelli. «Junto a la toma de contacto indudable —concluye— con la ideología de los reformadores y a la afición despertada en la buena sociedad por el teatro musical, en el orden rigurosamente literario sólo podemos mencionar un afortunado logro métrico debido al prestigio de Italia: la octavilla, justamente llamada *italiana*» (p. 104), es-

trofa que muchos siguen considerando como típicamente romántica. *En cuanto a la pervivencia de la tradición poética española del Siglo* de Oro, Joaquín Arce se propone demostrar la continuidad formal entre ambas épocas mediante la reiteración de unas mismas estructuras lingüístico-retóricas procedentes de tres poetas: Góngora, Garcilaso y fray Luis, este último muy especialmente admirado. Así, hemos de concluir que la influencia extranjera sobre la lírica fue más bien de orden ideológico, pues en el plano de la expresión es «la lengua poética castellana, forjada en parte por Garcilaso y sus continuadores del Siglo de Oro, la que sigue vigente en la lírica del XVIII» (p. 121).

Entramos así en los capítulos dedicados a las distintas corrientes poéticas dieciochescas, de los que, evidentemente, sólo podemos dar aquí rápida cuenta. El capítulo III («Entre posbarroco-rococó y clasicismo racionalista») abarca en principio esa confusa época de los decenios centrales del siglo, época difícil de perfilar, pues lo que en ella abundan son las búsquedas y tanteos junto al intento de continuar por cauces poéticos ya excesivamente trillados. Al lado de quienes se acogen a la prolongación del barroquismo, surge tímidamente el «tono nuevo» clasicista de un poeta tan olvidado como Ignacio de Luzán, pero la tendencia más clara es aquella en que se plasma un gusto figurativo conocido en las artes plásticas como rococó. Torrepalma se situaría en la transición al rococó y Porcel sería su más claro representante en esa zona central del siglo. Pero como no se trata de etapas sino de corrientes, «los modos y la moda rococó» van a reaparecer esporádicamente en los poetas centrales de la Ilustración: fray Diego González, Iglesias de la Casa, Cadalso y, naturalmente, Meléndez, «el eje, la clave y la síntesis de toda la poesía setecentista española» (p. 206), modelo de cualquiera de las actitudes poéticas del siglo y que por ello representa también «la cima del gusto rococó en algunas de sus personalísimas anacreónticas» (p. 187). El profesor Arce venía desde hace tiempo llamando la atención sobre esta modalidad poética rococó en la que se amalgaman diversos componentes: bucolismo, anacreontismo, sensualismo, decorativismo, gusto por la miniatura, todo ello con cierto aire de frivolidad y capricho muy dieciochesco. Nos parece que, entendida en esos términos, la existencia de tal modalidad es indiscutible, aunque siempre tiene —acaso por sus propias características— algo de evanescente. De ahí la importancia de señalar de forma muy concreta sus principales rasgos formales y temáticos, para lo cual remitimos al lector a las páginas 185-6 del libro. Destaquemos también la original reinterpretación del «no se qué» feijoniano, desvirtuado desde la exagerada valoración prerromántica que iniciara Menéndez Pelayo y aproximado ahora en cambio

por Arce a esa estética rococó que encuentra una gracia y un misterio especiales en lo caprichoso y que, por ende, es refractaria a la existencia de reglas.

Dos extensos capítulos (un centenar y medio de páginas) abordan la tendencia medular de la poesía del siglo XVIII, aquella que hemos llamado lírica ilustrada y que resulta aquí nítidamente perfilada no sólo en sus aspectos temáticos —los ideales de la Ilustración, de los que es portadora—, sino también en las exigencias formales que dichos temas conllevan por su repercusión en el léxico, la métrica o la sintaxis. En este sentido, la revalorización del prosaísmo —de lo que ya en la época llamaron algunos *filosofismo*— resulta esencial, y no por un ingenuo afán de salvarlo todo, sino por la necesidad de encarar la lírica ilustrada «a la luz de una estética diferente o, si se quiere, de una diferente ética literaria» (p. 215). Tras los primeros indicios de esta Ilustración lírica —Luzán, Nicolás Moratín, los intentos fallidos de García de la Huerta, la difícilmente encasillable poesía de Cadalso— llegamos a lo que llama Arce el lustro central de la misma, el comprendido entre 1774 y 1779; en torno a esas fechas se sitúan las principales composiciones de varios poetas aquí estudiados: Trigueros, Iriarte, Montengón, Salas, fray Diego González, Forner... y, por supuesto, Jovellanos, que será objeto de atención monográfica en un capítulo posterior. De 1776 es, por ejemplo, la famosa epístola de Jovino a sus amigos de Salamanca, decisiva para el nuevo rumbo que estaba tomando la poesía.

El capítulo V, desde otro enfoque, recoge por su parte «Los grandes temas de la poesía ilustrada», a saber: la poesía destinada a ensalzar las bellas artes, la admiración por ídolos y adelantados de la ciencia o la filosofía —lo que supone una curiosa incorporación al lenguaje poético de nombres propios emblemáticos y de tecnicismos hasta entonces insólitos—, la crítica social, el tema de la amistad, la poesía astral —en la que tan bien se armoniza la tradición luisiana con los nuevos avances de la astronomía— y, en fin, los temas de la virtud y la fraternidad. Entre los múltiples textos aducidos por Joaquín Arce en su recorrido por estos temas, dos nombres reaparecen una y otra vez, los de las dos cumbres poéticas del siglo XVIII: Meléndez Valdés y Jovellanos.

A este último, por especial devoción investigadora acreditada desde 1947, dedica Arce un entero capítulo: «Jovellanos, maestro de la generación finisecular». No es tanto el análisis de su poesía —que como hemos dicho reaparece una y otra vez comentada a lo largo de todo el libro— como la personalidad humana de Jovellanos lo que aquí se pretende poner de relieve, así como su poderoso ascendiente sobre

sus contemporáneos. Lo que se propone el autor, por decirlo con sus propias palabras, es evocar «su función de guía en un mundo que preanuncia nuevos modos de sentir y de pensar, convertirlo en eje de la moda sentimental de su tiempo, hacerlo centro de irradiación de temas poéticos que enlazan el siglo XVIII con el XIX...» (p. 392). Mencionemos también la utilidad de una muy documentada sección de este capítulo que se dedica a historiar la trayectoria de la crítica ante la obra poética del ilustrado gijonés.

Los capítulos VII y VIII, con los que se cierra el libro, están dedicados respectivamente a «La sensibilidad prerromántica» y «El ideal neoclásico», esto es, al estudio de las dos tendencias poéticas surgidas en el seno de la Ilustración madura: se puede hablar, según Arce, «de una Ilustración de signo prerromántico, que prefiere temas comprometidos y realistas, y de una lírica ilustrada de signo neoclásico, que asume un cierto distanciamiento ante algunos modos del cuotidiano vivir del hombre, eligiendo metros y léxico de clásicas resonancias» (p. 433). Podrá apreciarse en esta contraposición de ambas corrientes un eco de la antinomia —tan fecunda en la literatura y la crítica posteriores— que opone a una literatura comprometida con el entorno social e histórico otra de signo esteticista que voluntariamente se evade de aquel entorno para refugiarse en la búsqueda de una belleza ideal. Ahora bien, los problemas que plantea la caracterización de ambas tendencias poéticas son bastante complejos, y no podemos entrar aquí a detallar la manera en que Joaquín Arce ha establecido el valor de dos términos, Prerromanticismo y Neoclasicismo —mejor sería hablar de lo *prerromántico* y lo *neoclásico*— sobre los que tanta confusión se ha venido acumulando. Sólo queremos subrayar la clarificación que supone el presentar ambas corrientes como simultáneas e incardinadas en el marco general del movimiento ilustrado. En el último cuarto del XVIII, y muy especialmente hacia 1780-90, buena parte de la producción literaria se impregna de una peculiar *sensibilidad* prerromántica que según Arce debe enjuiciarse con autonomía respecto al posterior romanticismo, marcando las similitudes con él, pero también las diferencias. Utilizar el prefijo *pre* en historia de la literatura siempre tiene algo de absurdo, pero es preferible hoy en día aceptar la etiqueta de prerromántico a intentar sustituirla por otra que viniera a aumentar la confusión. Lo que hay que corregir es la desorientación que tal etiqueta haya podido originar en quienes han tendido a aplicarla a la transición entre Neoclasicismo y Romanticismo, cuando lo cierto es que la corriente neoclásica penetra en las primeras décadas del XIX con más vigor que la prerromántica. Hora es ya de que deje de identificarse de manera harto simplista

el Neoclasicismo con el siglo XVIII, pues aunque sea en aquella misma década de 1780 cuando se produce una serie de importantes acontecimientos artísticos de signo neoclásico —entre otros la publicación de *La belleza ideal* (1789) de Arteaga—, la prolongación en la centuria siguiente no ha sido suficientemente valorada en nuestra historia literaria. Parece como si la crítica hubiera estado buscando afanosamente durante mucho tiempo en las tres décadas iniciales del XIX lo que todavía no acababa de llegar, es decir, el Romanticismo cuya tardía entrada en España tanto se ha comentado, en vez de fijarse sencillamente en lo que había. Se habrá observado que en no pocos manuales de literatura rígidamente organizados por siglos hay poetas como Quintana —por poner un ejemplo— a los que apenas se presta atención, y ello sin duda porque resultan incómodos de clasificar. Pero más llamativo aún es el caso de Manuel de Cabanyes, rescatado por Arce como nuestro más puro poeta neoclásico junto con Leandro Fernández de Moratín. El único *delito* que puede explicar el olvido en que ha caído Cabanyes es haber nacido exactamente en el mismo año que Espronceda, 1808, y haber muerto a los veinticinco años, en 1833. No perdamos de vista tampoco la fecha en que desaparece don Leandro, 1828, ni el hecho de que ambos sobreviven a los poetas que para Joaquín Arce suponen la culminación de la tendencia prerromántica: Meléndez Valdés, Cienfuegos y Sánchez Barbero. Pocas veces la sequedad de unas simples fechas ha sido tan elocuente.

Al comienzo de su estudio apuntaba Arce: «El problema inicial que se presenta para abordar la complejidad de actitudes artísticas de este siglo, dotado, a pesar de todo, de una inconfundible fisonomía, es el de no romper la unidad del mismo, atomizándolo en excesivas parcelas, ni confundirlo todo en una uniformidad inexistente» (p. 18). Pues bien, al llegar al final de nuestra lectura tenemos la sensación de que tales peligros han sabido superarse, pues la visión de conjunto de aquella centuria poderosamente original que se llamó a sí misma *siglo ilustrado* se impone finalmente sobre el entrecruzamiento continuo de diferentes tendencias poéticas. Joaquín Arce ha tenido, por lo pronto, la paciencia de leer minuciosamente los densos tomos de los *Poetas líricos del siglo XVIII* compilados por Valmar, tan abundantes —forzoso es reconocerlo— en ganga poética repartida a lo largo de muchos miles de versos. Su tarea le ha deparado algunas sorpresas, como el bellísimo soneto de —¿quién podría esperarlo?— Eugenio Gerardo Lobo transcrito en la página 50. Ha enjuiciado, además, aquella ganga, de la que son buena muestra no pocas composiciones de circunstancias destinadas a ser leídas en actos públicos, desde el punto de vista de su funcionalidad dentro del quehacer poético

de la Ilustración. Y, sobre todo, se ha acercado cordialmente, sin prejuicios, a lo más selecto de tan ingente producción en verso, llamando nuestra atención sobre unos temas poéticos —así, el de la amistad— que pertenecen sin duda a nuestro mismo mundo de intereses y preocupaciones, y que cuando se llevan a un poema con sinceridad y con arte, como ocurre no pocas veces en el XVIII, son capaces de hacer vibrar al lector de hoy. En cuanto al plano de la expresión, es permanente en estas páginas el esfuerzo por aislar con exactitud los rasgos lingüístico-estilístico de cada dirección poética. En fin, he ahí algunas de las razones para considerar a *La poesía del siglo ilustrado* como un hito fundamental en la revisión crítica de la poesía dieciochesca. Además de ello, nos gustaría haber reflejado de manera suficiente en esta reseña que el libro de Joaquín Arce debe ser tenido de ahora en adelante como un título imprescindible para la global comprensión de nuestro Siglo de las Luces.—*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Reina Mercedes, 17, MADRID-20).*

NOTA SOBRE EL HOMENAJE A NOËL SALOMON

Noël Salomon, una de las figuras más sobresalientes del hispanismo francés, autor de una vastísima bibliografía sobre temas hispánicos, recibió a raíz de su muerte en 1977 el homenaje de sus colegas y discípulos españoles y franceses. Para ser exactos, hay que hablar de un doble homenaje: el coloquio *Ilustración española e Independencia de América*, celebrado bajo los auspicios de la Universidad Autónoma de Barcelona (1), y el volumen editado por la Sociedad de Hispanistas Franceses (2), de la que Noël Salomon fue presidente hasta 1976, tras haber sucedido a Marcel Bataillon en 1970. En su doble frente, el homenaje constituyó un acontecimiento de alta significación en el hispanismo, tanto como gesto de reconocimiento a la calidad científica y humana del profesor Salomon, como por el valor y la novedad del casi centenar de comunicaciones reunidas al calor de su recuerdo, de las que aquí sólo se podrá dar una breve noticia.

(1) *Ilustración española e Independencia de América*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1979.

(2) *Hommage des Hispanistes Français à Noël Salomon*, Ed. Laia, Barcelona, 1979 (distribuido por la Section d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines, Université des Langues et Lettres, B. P. 25 X; 38330 Grenoble Cedex).

En abril de 1978, la Universidad Autónoma de Barcelona convocó a un nutrido grupo de especialistas para debatir en torno al tema *Ilustración española e Independencia de América.* De un repaso a los títulos presentados, salta a la vista la diversidad, y hasta la dispersión, de los distintos trabajos; como no podía ser menos, pues de lo que se trataba era de reunir investigaciones ya en curso, que pudieran iluminar espacios todavía tenebrosos del tema a discusión, aunque eso significara inevitables discordancias.

Operando desde el punto de vista de las áreas académicas, el ámbito de la historia se llevó la parte del león del conjunto de las comunicaciones presentadas, si bien, como se verá, fueron numerosos y firmes los puentes tendidos entre distintas disciplinas.

Abrió el fuego un artículo de Bernard Lavallé, «El substrato criollista y planteamientos de la Ilustración hispanoamericana: el caso del Perú», que podríamos inscribir en el terreno de la historia de las mentalidades, ampliamente representada en el coloquio (3). Un excelente trabajo de Alexandre Zviguilsky da cuenta del eco que encontró la independencia americana en la intentona *decembrista* de 1825 en Rusia. Aunque está claro que antes de las sacudidas que el fenómeno de la independencia provocó en las ideas y en las emociones de las clases instruidas de Europa, el flujo del pensamiento ilustrado había despertado ya muchos de los principios doctrinales que estarán presentes en la hora de la emancipación. Los trabajos que leyeron Joseph Farré, Manfred Kossok, Lucienne Domergue, Jaime Díaz Rozzotto y François López (4) tratan expresamente la cuestión de la influencia de la Ilustración en la puesta en marcha de la independencia, tema motor del coloquio, que estuvo gravitando sobre buena parte de las discusiones. Terciando también en este tira y afloja entre uno y otro continente, A. Dérozier, en su trabajo «Argüelles y la cuestión de América ante las Cortes de Cádiz de 1810-1814», relativo a la toma de posición del liberalismo español de primera hora ante la generalización de la secesión americana, nos muestra la línea de incomprensión e intransigencia que se abre en el Cádiz constitucional ante el hecho de la emancipación,

---

(3) Además de otros de los que se hablará con más detalle, Peter B. Goldmann: «Mitos liberales, mentalidades burguesas e historia social en la España ilustrada: la lucha en pro de los cementerios civiles»; Francisco Aguilar Piñal: «Los pronósticos de Torres de Villarroel en América».

(4) J. Farré: «La Ilustración en precursores y próceres de la independencia en el Virreinato de Nueva Granada»; M. Kossok: «Notas acerca de la recepción del pensamiento ilustrado en América Latina (1789-1808)»; J. Díaz Rozzotto: «La influencia de la Ilustración del Reino de Guatemala en la ideología insurgente centroamericana», y F. López: «Ilustración e independencia hispanoamericana. Reflexiones sobre una tradición historiográfica».

que habría de informar, según el autor, buena parte de la política colonial española hasta el desastre finisecular.

La difusión de las ideas ilustradas en América encuentra en la novela un vehículo importante, del que se ocupa Maurizio Fabbri en el caso de Fernández de Lizardi y su deuda con Pedro de Montengón, autor que sirve de puente al escritor mejicano para acceder a la obra de Rousseau. Una lectura atenta, aunque inconclusa, de la traducción castellana que hizo el duque de Almodóvar de la *Historia de las dos Indias* de Raynal, da pie al profesor García Regueiro para establecer las pautas ideológicas de un aristócrata ilustrado enfrentado, en tareas de traductor, al texto de Raynal (5).

Su afán por determinar los horizontes doctrinales de la Ilustración española llevó al profesor Gil Novales hasta el sacerdote, médico y periodista José Joaquín Clararrosa, tan frívolamente estudiado por Baroja y José María Azcona. Rastreando en sus escritos y en su zigzagueante biografía, Gil Novales observa que el impacto de los grandes pensadores del siglo XVIII lleva al pensamiento de Clararrosa a un punto donde el sensualismo existe casi confundido con el materialismo.

En la figura del criollo, en su papel en la independencia, se encuentran varias de las ponencias leídas en el coloquio, aunque algunas lleguen a ella sólo de paso o la traten en fases distintas de su actuación. Al caso del criollo don Jacobo de Villaurrutia se refiere Yves Aguila, que nos lo presenta como funcionario ilustrado, emprendedor, receloso de las iniciativas políticas populares y, al llegar la independencia, entre los llamados *ojalateros* o *insurgentes vergonzantes*. Jeanne Chenu dedica su interesantísimo trabajo «Problemática del espacio neo-granadino en vísperas de la Independencia: Nueva Granada ¿entindad y/o realidad?», a poner de manifiesto cómo el ansia de los criollos por distanciarse de la metrópoli toma la forma, en un primer momento, de una disputa en torno al ordenamiento territorial, en la cual, para el elemento criollo, la lógica económica en uso del espacio pasa por encima del legado territorial de los conquistadores. Asimismo, en los trabajos de M. Kossok y B. Lavallé, ya citados, se trata la cuestión del criollo como receptor de las nuevas ideas y como agente de la independencia.

Volviendo a este lado del océano, interesa conocer también el uso que, en su práctica política, hacen de la Ilustración aquellos grupos sociales que se mostraron más hospitalarios con las ideas del siglo, cuestión de la que se habló hasta hace poco con cierta ligereza, en

(5) Ovidio García Regueiro ya había dedicado a este tema un artículo aparecido en *Moneda y Crédito* núm. 149.

la confusión de los conceptos Ilustración y Revolución burguesa. Lluis Roura, «La relació entre illustrats i liberals a Mallorca», señala cómo mientras los liberales mallorquines no renuncian a su herencia ilustrada, los ilustrados, por una razón de prestigio social, prefieren marcar distancias en relación a los liberales.

Si pasamos al campo de la historia social hay que dejar constancia de las aportaciones de Gabriel Judde, Abdón Yaranga y Joseph Pérez (6) al conocimiento e interpretación de las resistencias que el gobierno colonial encontró, en la última etapa de su dominio, en la población sometida. Tampoco faltan las incursiones en la fundamental dimensión económica de la independencia americana (7) y una reflexión sobre las medidas arbitradas desde la metrópoli a última hora en relación al comercio colonial, cuando éste parecía que amenazaba con desbordar los estrechos cauces por los que discurría (8).

Finalmente, la figura, tan característica de la época, del viajero curioso, atento allá por donde pasa a recogar impresiones y noticias, no podía quedar fuera del coloquio. Ya nos hemos referido a Clararrosa, tan inquieto en sus lecturas como en sus puntos de residencia. El padre Bernardo Recio y Francisco de Miranda responden también a estas características (9). Y. naturalmente, Alejandro Humboldt, cuya visión del continente americano, que visitó entre 1799 y 1804, comenta Charles Minguet.

Hasta aquí, lo más sobresaliente de aquella primera convocatoria de homenaje a Noël Salomon, que podemos considerar, a la vista de este recorrido por sus actas, como una aportación importante para esclarecer la serie de problemas que se recogían bajo el título de la convocatoria.

Con posterioridad a la celebración de este coloquio, la Sociedad de Hispanistas Franceses promovió la publicación de un volumen en en que se reúnen, en recuerdo al que fuera su presidente durante varios años, trabajos inéditos de más de sesenta investigadores. Es tan amplio el temario que abarca este volumen, que no haremos más

(6) G. Judde: «Bernardo Recio, predicador jesuita en el Ecuador (1750-1765)»; A. Yaranga: «El papel de las comunidades indígenas en la Guerra de Independencia del Perú», y J. Pérez: «Comuneros e ilustrados en la América dieciochesca».

(7) Joaquín del Moral Ruiz: «La independencia brasileña y su repercusión en el Portugal contemporáneo (1810-1834)».

(8) Vicente Llombart: «Mercantilismo tardío, "liberalización" comercial y explotación colonial americana: las Reflexiones sobre el comercio español e Indias (1762) del Conde de Campomanes».

(9) A la personalidad de Francisco de Miranda se dedicaron dos comunicaciones: Javier Malagón y Barceló: «Ruta y jornada de Francisco de Miranda por la provincia de Toledo (1778)», y Jacques Soubeyroux: «Imagen del pueblo en el Diario de Francisco de Miranda».

que recomendar al lector que encamine sus pasos a la relación de títulos que se ofrece a pie de página (10).

(10) Yves Aguila: «Le Monopole du tabac et les incidences de son établissement en Nouvelle Espagne (1766-1810)»; Claude Allaigre et René Cotrait: «La escribana fisgada: estratos de significación en un pasaje de la "Pícara Justina"»; René Andioc: «Moratín traducteur de Molière»; Guillermo Araya: «Destierro y poesía: Bello y Neruda»; Jean René Aymes: «Un témoignage inédit sur l'Espagne libérale en 1821: la mission de l'agent français Louis Pêche»; Jean Belorgey: «Syllogisme et consubstantialité dans le "Don Quichotte" (Analyse de l'épisode des Moulins à vent)»; Henry Bonneville: «Dos testimonios inéditos de Don Juan de la Sal, obispo de Bona, sobre la vida en Sevilla (1623 y 1626)»; Jean-François Botrel: «Producción y rentabilidad: el caso de "Clarín"»; Jean Canavaggio: «Corte y aldea en los albores de la Comedia Nueva: un testimonio desconocido»; Francis Cerdan: «Góngora y Paravicino»; Maxime Chevalier: «De los cuentos populares cubanos a los cuentos folklóricos del Siglo de Oro»; Lucien Clare: «Le Pero-Palo extremeño a-t-il quelque parenté avec le jeu de la quintaine? Sur une note de Diego López parue en 1642»; Nelly Clemessy: «Roman et féminisme au XIXème siècle: le thème de la mal mariée chez Jacinto Octavio Picón»; Anne-Marie Couland: «El amor "fe de vida" en "Homenaje" de Jorge Guillén»; Yvonne David-Peyre: «"El amor médico" "comedia documentée" de Tirso de Molina»; Albert Dérozier: «Quintana, précepteur royal au temps d'Espartero (1840-1843)»; Claude Dumas: «Contribución al estudio del romanticismo hispanoamericano: El caso de "La Cautiva" del argentino Echevarría»; Paul Estrade: «Las huelgas de 1890 en Cuba»; José Extramiana: «La Novela en el tranvía: Une nouvelle oublié de Pérez Galdós»; Annie de Faria: «J. J. Fernández de Lizardi et les éclectiques portugais»; Jean-Pierre Febrer: «La guerre d'Araucanie dans le "Canto General" de Neruda (L'altération de l'ihstoire au service de l'Histoire)»; Jean-Louis Flecniakoska: «Lope de Vega propagandiste nationaliste: "La Dragontea" (1598)»; Michel García: «La colección de Martínez de Burgos (siglo XV)»; Michèle Gendreau-Massaloux: «Datos económicos y proyectos de reformas en la España del siglo XVII: Una "Traza para fundar Corte", inédita»; Juan Luis Guereña: «Paul Lafargue en España: una polémica en 1908»; Alain Guy: «Le stoïcisme et le christianisme selon Gonzalo Puente Ojea»; Pierre Heugas: «Sur un "discreteo" insolite dans "La vida es sueño"»; Jacques Issorel: «Max Jacob: Lettres inédites à Agustín Lazo (1925-1927) avec un probléme retrouvé: Le statue»; Robert Jammes et Odette Gorsse: «Nicolás Antonio et le combat pour la vérité (31 lettres de Nicolás Antonio à Vázquez Siruela)»; Monique Joly: «Guzmán y el Capitán»; André Labertit: «Note philologique au "Burlador de Sevilla"»; Jean Lamore: «Le thème de la traite négrière dans "Cecilia Valdés", de Cirilo Villaverde»; Charles Lancha: «Donoso Cortés ou la religion et l'histoire au service de l'ideologie»; Emmanuel Larraz: «Joseph Robrenyo et le premier théâtre catalan politique: 1820-1823»; Bernard Lavallé: «Un chapitre oublié de créolisme conventuel: La province dominicaine de Nouvelle Grenade (1620-1640)»; Jean Marie Lavaud: «El teatro de los niños (1909-1910)»; Jean Lamartinel: «Sobre el supuesto judaísmo de "La Celestina"»; François López: «Comment l'Espagne Eclairée inventa le Siècle d'Or»; Alfredo López Vázquez: «Ideología y mito en el Siglo de Oro: de Cristóbal de Villalón a Calderón de la Barca»; Eduardo Lorenço: «Lazare ou la traversée du Miroir selon J. Guillén»; Nadine Ly: «Note sur l'emploi du "tratamiento" "Señoría" dans le théâtre de Lope de Vega»; Albert Mas: «Les Turcs dans la littérature documentaire en Espagne avant le XIVème siècle»; Serge Maurel: «Madrid à travers quelques "comedias" du Siècle d'Or. Contribution à una approche sociolïgique de la "Comedia Nueva"»; Jacques Maurice: «Sur la pénétration du marxisme en Espagne»; Guy Mercadier: «La paraliteratura española en el siglo XVIII: El Almanaque»; Alain Milhou: «Las Casas frente al restablecimiento de la esclavización de los Caribes»; Michel Moner: «Le savoir et le pouvoir dans "La vie est un songe" (comedia) de Calderón de la Barca»; Eugenia Nieves: «Relación entre la historia y la política en "Canto General" de Pablo Neruda»; Paulette Patout: «Les poésies d'Alfonso Reyes et de Federico García Lorca. Coïncidences. Réminiscences. Influences?»; Jean Marc Pelorson: «"Hommes Moyens", "pouvoir moyen" au Siècle d'Or»; Nicasio Perera San Martín: «"Yo el Supremo" y la novela histórica»; Joseph Pérez: «Tradición e innovación en las Comunidades de Castilla»; Michel Ralle: «La revue "Acracia": sur quelques thèmes d'un discours révolutionnaire»; Agustín Redondo: «Pauperismo y mendicidad en Toledo, en época del "Lazarillo"»; Josette Riandere la Roche: «Nota para una mejor comprensión de un texto de Quevedo: "La hora de todos"»; Robert Ricard: «Le personnage de Marcelo dans les "Nombres de Cristo"»; Renaud Richard: «Régime de propriété de la terre et dignité humaine dans le monde rural de la sierra équatorienne: Le cas de la coopérative "Indo-métisse" de "La Chimba"»; André Saint-Lu: «Un tardif avatar de "Requerimiento"»; Jack Schmidely: «Una

En todo caso, resulta obligado significar que este libro, verdadera movilización humana y científica del hispanismo francés, viene a ser una muestra ejemplar de ese «respeto al principio de la pluralidad de las escuelas científicas» que Noël Salomon quería como principal atributo del hispanismo francés.—*JUAN FRANCISCO FUENTES (Valencia, 11, 1.º-1.ª BARCELONA-15).*

FERNANDO PESSOA: *Odes/Odas* de Ricardo Reis. Prólogo de Gonzalo Torrente Ballester. Selección, versión y notas de Angel Campos Pámpano. Balneario Ediciones, Valladolid, 1980, 160 pp.

Mucho debe la poesía contemporánea a Fernando Pessoa. Un *más* que sobrepasa la creciente frecuencia del elogio que siempre participa del entusiasmo adolescente y, también, del cauteloso rigor de la crítica que, al ocuparse del poeta, prodiga sus juicios con exuberancia tropical. Son bien conocidas las razones de esta devoción por Pessoa, lo que nos dispensa de hacer su inventario.

El solitario Fernando Pessoa es protagonista de una de las más singulares experiencias vitales y literarias de nuestro tiempo. Fue él mismo y fue otros. Asumió su vocación y destino personales y, al vivirlos con plenitud, fue capaz de prodigarse en unos hombres, unos autores, cuya concepción del mundo, voluntad de expresión, discurso, valores se sitúan en planos diametralmente opuestos y, al hacerlo, conforman con maestría definitiva unas escrituras cuyo único punto de contacto es la mano que las trazó. Esta acción, este hecho en que lo pueril y lo genial se adunan, en que la máscara es una piel distinta e intransferible, y la voz deviene laberinto de resonancias inconfundibles, nos coloca ante uno de los problemas fundamentales que confrontan aquellos que persisten—porque es simple y llanamente necesario—en practicar un oficio que no por milenario se valora en su final trascendencia en todo tiempo y lugar: la necesidad del poeta de no aferrarse al punto cardinal de *una* experiencia y circunstancia que acaban por excluir *la* experiencia.

Pessoa y sus fabulosos heterónimos—Alberto Caeiro, Alvaro de Campos y Ricardo Reis—cumplen dentro del espejo de la poesía de

condition sur la "transformation impersonelle"»; Bernard Sesé: «Quête et réalité de l'almée dans "La voz a ti debida" de Pedro Salinas»; Alain Sicard: «"Yo el Supremo" de Augusto Roa Bastos: le mythe et l'histoire»; Jean Subirats: «L'oiseau dans le théâtre de Jorge Ferreira de Vasconcelos»; Paul Verdevoye: «Albores del costumbrismo en la prensa argentina», y Abdón Yaranga Valderrama: «La Quachwa o Qachwa en la civilización andina».

raíz ibérica, la empresa que dentro de este marco —y tantos otros— requirió una múltiple presencia. Y por ser cada uno de ellos tan único, el resultado de este ser y quehacer que trasciende lo meramente geográfico para universalizarse, dota a nuestra expresión de un horizonte excepcional cuya magnitud cala y renueva la expresión y la experiencia poéticas.

Entre los heterónimos de Pessoa, Ricardo Reis es el menos frecuentado por un círculo de lectores cada vez más populoso. Pienso que esto se debe a que Reis, en una época cuyo clasicismo deberá ser establecido por los historiadores del porvenir, representa el purismo, la disciplina mental, el pulso y rigor de un neoclasicismo científico, de una sensibilidad en que espacio y valores fundamentales se prolongan en el tiempo gracias a la apasionada frialdad con que se retoman.

La versión de las *Odas* de Ricardo Reis que nos ofrece Angel Campos Pámpano —el cincuenta por ciento del total de la obra poética de Reis conocida hasta el momento— se inscribe dentro de esa exclusiva serie de aproximaciones que salvando con decoro, pericia, inteligencia y sensibilidad los problemas inherentes al ingrato oficio de la traducción, revelan la calidad superior de una poesía virtualmente desconocida y recogen «todos los anhelos y todas las obsesiones que preocuparon a ese pagano decadente que fue el doctor Ricardo Reis», hombre educado con los jesuitas, médico en el Brasil a donde sus convicciones monárquicas lo llevaron al exilio, y amigo de Alberto Caeiro y Alvaro de Campos, pero no de Pessoa.

Esa lectura distinta que ofrecen las *Odas* de Reis en un momento en que la poesía interroga a sus propios espejos en busca de la impronta cuya derrota le impone nuestra época, constituye no sólo una suerte de revisión de puntos de vista, de posibilidades expresivas y comunicativas, sino también una de esas experiencias intelectuales que dejan una estela permanente en las aguas de nuestra sensibilidad.

El justísimo prólogo de Gonzalo Torrente Ballester a estas *Odas* integra una serie de reflexiones sobre el poeta, la poesía, el conocimiento y la ignorancia de una obra, y el devoto quehacer de Campos Pámpano, que resultan una síntesis de opiniones que convergen hacia una cristalización definitoria, y sólo es de lamentar su brevedad.

La rigurosa selección, versión y notas de las *Odas* de Ricardo Reis realizada por Angel Campos Pámpano es uno de esos textos cuya singularidad y calidades merecen toda nuestra gratitud.—*ARMANDO ALVAREZ BRAVO (Lérida, 9, 7.° A, MADRID-20).*

REUNION CON LA POESIA DE LUIS ROSALES

La obra de un creador se va pareciendo indefectiblemente a éste como el hijo al padre y ambos trasuntan su tiempo como esos árboles exuberantes nos hacen sentir el trópico o aquellos espinosos el páramo. Y cuando esta relación es íntima y total, porque implica al ser íntegro, se convierte más bien en una relación dialéctica. Autor, tiempo y obra se amalgaman y se interactúan en un devenir que se profundiza y se amplía. El tiempo, en el que el creador vive, va haciendo su obra en éste, éste va haciendo su obra y su obra por último, va haciendo a su autor y a su tiempo. De esta manera sostiene el propio Luis Rosales en el prólogo a *El contenido del corazón* —refiriéndose a la importancia que este libro tiene en su vida y en su obra—: «En cierto modo me resume como escritor y como hombre, o mejor dicho: yo me resumo a él» (p. 249) (1).

Así es y, difícilmente, podría ser de otra manera. Y es probable que sea ésta una de las características más claras y definitorias de lo que entendemos por literatura moderna. En otras palabras, la efectiva relación autor-obra es un requisito, hoy por hoy, insoslayable para un creador que viva su tiempo, so pena de ser visto y considerado como una *rara avis* de otra época y carecer de vigencia.

Reconocemos, en la literatura moderna, al creador en su obra y ésta tiende a verificarse en su creador. En este mismo sentido señalaba Luis Rosales la curiosa modernidad de Lope de Vega, al insistir sobre la manera particular que tiene éste de mostrarse —en su línea, fundamentalmente y sin proponérselo— en toda su dimensión humana, al rimar su vida y sus problemas de hombre —sus amores, la muerte de su hijo, la problemática de sus creencias religiosas, y tantas otras alternativas de su vida como individuo—. De esta manera se nos muestra más parecido a nosotros que el mismo Cervantes, pues lo sentimos nuestro en su menudencia personal. En este aspecto sentimos a Lope más moderno aunque sea el genial autor del Quijote más intemporal en su humanidad.

Pues bien, todo lo disperso se ha reunido —los libros agotados y los poemas inéditos; el libro de 1935 y el de 1974— (2) y todo lo

---

(1) Todas las citas son tomadas del mismo libro de Luis Rosales: *Poesía reunida*, Seix Barral, Barcelona, abril de 1981.

(2) A este respecto creemos pertinente señalar—al menos sumariamente—cuáles son las modificaciones esenciales de esta suma de libros, que más que simple suma es edición corregida, ampliada y ordenada, y en la cual cada parte —de esta larga tarea de creación— parece tomar, al fin, su lugar definitivo.

En *Abril* nos encontramos, por primera vez, con los poemas de la guerra reunidos bajo el título «Poemas de la muerte contigua», y entre ellos se encuentra «La voz de los muertos», no recogido hasta ahora en el libro. *Retablo de navidad* presenta sensibles modificaciones: aumenta el número de sus poemas casi al doble y su ordenación es diferente.

humano encuentra allí su representación: Los avatares personales en su intensa gama y los colectivos, que cruzándose con aquellos dibujan una vasta geografía de intereses generales y humanos. De esta manera se confirma en la poesía de Rosales que no hay gran poesía que no tenga representatividad, es decir, que no involucre la cosmovisión de su tiempo. No tiene esto nada que ver con la aparente sencillez o dificultad de su lectura y su comprensión, no. Esa es harina de otro costal. Aunque en este sentido cabría recordar que no es la poesía de Rosales una poesía hermética ni siquiera difícil. Es más, su problema —y al mismo tiempo su virtud— tal vez sea parecerse demasiado a sí misma, haber adquirido sus partes un aire de familia que las identifica con su progénito, consigo mismas y con la época que las hace posible.

Esta será, más bien, la reunión fáctica de un material que vive junto por naturaleza, porque es, fundamentalmente, resultado de una búsqueda multiplicada y separada en su superficie, pero coincidente en su actitud profunda: búsqueda dolorosa de la mismidad, que es búsqueda del hombre y de su mundo. Esta es la razón, en última instancia, de la coherencia de la presente edición —fenómeno previo al acto creador y que lo acompaña tesoneramente:

Que me estoy convocando y reuniendo a mí mismo
en partes dolorosas que no conviven juntas,
que nunca pueden completar su unidad,
que nunca podrán ser,
que nunca podré ser
sino tan sólo un hombre sucesivo que se escribe con sombras (p. 226).

Esa búsqueda es un movimiento de humanidad, una constante e incansable voluntad de acercamiento, un repetido afinamiento hacia todo lo que late y vive y tiene intención de hombre. Por eso el poeta elige, purifica y personaliza un lenguaje coloquial. Es muy fácil de comprender: para hablarle al hombre actual y para hablar de él no existe otra alternativa que hacerlo con su propia lengua, con sus mismas palabras. No obstante hablarle al hombre de sus problemas verdaderos en su propio idioma no es garantía de éxito. A veces esa «palabra conversada de corazón a corazón» no logra aprisionar al ser y su vivencia y, entonces, salta hecha añicos y hiere y frustra.

Rimas presenta variantes también: está ampliado y tiene una ordenación distinta y final. Es que la primera versión del libro agrupaba poemas de tres obras diferentes, y ahora, los poemas ocupan el lugar que debieran tener desde un comienzo. En *Canciones* encontramos poemas nuevos —el final es casi todo inédito—. Y para terminar con esta breve referencia de modificaciones importantes, en *Como el corte hace sangre* aparece por vez primera el poema, dedicado a Juan Carlos Onetti, «La cara de la desgracia».

era una campesina ya embebida
por la intemperie de la noche a tientas
y de la vida a ciegas,
que miraba con un poco de luto en las pupilas
como queriéndome abrigar,
y yo no supe contestarle,
y yo callaba junto a ella
porque mi lengua personal es inventada,
literaria y enfática
y como no me sirve para hablar con un obrero o con un niño,
y como no me puede dar la absolución,
a veces tengo que ocultarla como se oculta el dinero en la cartera,
a veces tengo que callar,
como hice entonces,
sintiendo de repente
la incomunicación
igual que el aletazo de un murciélago
con su golpe de trapo,
y su asco parcelado sobre el rostro
donde el labio que calla va convirtiéndose en cicatriz (pp. 404-405).

Y entonces el labio se convierte en una verdadera herida de impotencia. Aquí el lenguaje no presenta más que su consoladora capacidad exorcística: la comunicación podrá lograrse en forma indirecta, pero, quizá, el mensaje ya sea otro.

Sin embargo, y regularmente, el idioma funciona como elemento creador de un mundo amplio y enriquecido y como ejercicio vital de conocimiento. El lenguaje poético se apodera del cosmos y lo ordena, lo descubre y lo jerarquiza, actúa como un colonizador y lo bautiza al ir nombrándolo. Pero también, y paralelamente, el creador reconoce —a través del lenguaje poético— otro mundo en la inmersión en las profundidades de su propio ser. Es doble, entonces, la tarea de conocimiento —o reconocimiento— del poeta; una lo lleva hacia la unidad y la otra hacia la multiplicidad —el Yo y el Otro.

La preocupación humana en su gama infinita y la preocupación estética son en la poesía de Luis Rosales una misma cosa tal y como puede verse a lo largo de sus casi cincuenta años de creación. Allí están presentes y combinados estos dos aspectos que asumen una misma fisonomía. Y no puede ser de otro modo, pues desde la publicación de *Los heraldos negros*, de César Vallejo, se ha debido tomar clara conciencia de que esas actitudes ya no están más en compartimentos estancos sino que, por el contrario, sus aguas se confunden irrevocablemente. Forma y contenido no pueden ser ya considerados dos elementos que es factible aislar: hay por ahí mucho hidrógeno y mucho oxígeno que nada nos dicen acerca del agua.

Pues bien, en este sentido, es cierto que dos generaciones españolas de poetas están vinculadas claramente con la poesía de Luis Rosales: la del 27 (preferentemente formal) y la del 98 (preferentemente conceptual), relación que se efectúa en este mismo orden; pero éstas se aúnan en el carácter del poeta generando una nueva manera poética.

Habrá que tomar en cuenta que el parricidio fue una postura común en los últimos decenios finiseculares y se convirtió en una necesidad —moda a veces— casi constante, a lo largo de nuestra centuria. Sin embargo, no fue siempre efectivo. Es más, podría sostenerse que en el común de los casos se concretizó en un violento —y voluntario— cambio de progenitores: actitud ésta que, bien mirada, nos define en más de un sentido como hombres del siglo XX, y apunta, sin lugar a dudas, más lejos que una postura pasajera. Pues bien, esa libertad de verdaderas alternativas, muestra en Luis Rosales unas deudas y un despegue. Es imposible encontrar una poesía que carezca de ellas, que no tenga padres —o parientes próximos— pues aun aquel que no leyere vive una época y participa de sus aires. Pero en la obra de un verdadero creador resulta una tarea tan peligrosa como llamada al fracaso tratar de fundamentar su obra estableciendo una clara genealogía de sus ancestros. El proceso creador es demasiado complejo como para creerlo reductible a estas instancias y demesiado rico como para explicarse totalmente en ellas. Puede resultar, en cambio, provechoso manejar estas perspectivas —conociendo los riesgos de su abuso— al intentar una historia literaria o como método de investigación que encontrase lo genuinamente personal de una obra. Pues bien, atendiendo a este deslinde —que nos pone en guardia contra riesgos serios— podemos ver, en un primer nivel, sobradas razones para asegurarnos la presencia de esas *deudas* literarias. Estas se hacen obvias al confrontar, a lo largo de las cuatrocientas páginas sobradas de *Poesía reunida*, libros como *Abril* y *Como el corte hace sangre*, o simplemente poemas como «Vivir es seguirte viendo» y «Memoria de la sangre» —ambos muy próximos en el tiempo— para constatar —27 y 98 mediante— esas dos *maneras* de una poesía personal y única, lo suficientemente parecida a sí misma como para atribuirse un nombre propio y una lejana parentela célebre.

La unicidad del hombre actual marcha fatalmente unida a su variedad. Esto no lo comprueba solamente la multiplicidad de aspectos de los que suele ocuparse el creador moderno tanto en su obra como en su vida. Muchos son los roles del poeta como hombre como ancha y extensa en su problemática vital. Y su poesía, sin dejar de ser ella misma, se multiplica e intenta diferentes caminos y nuevos recursos

para ahondar y clarificar siempre sus horizontes. Las pruebas extremas de esta modalidad, tan común a nuestra vida, están ligadas ineludiblemente a actitudes como la de Antonio Machado —para citar un caso muy conocido de nuestra lengua— quien capta y manifiesta estos aspectos del mundo y del arte modernos valiéndose de sus *alter ego* —Juan de Mairena, Abel Martín—, y al referirnos a esos avatares del poeta —verdaderos complementarios— y a sus versos y palabras nos estamos refiriendo —lo sabemos todos— al poeta Antonio Machado. Lo mismo ocurre en la obra de otro poeta, no menos conocido, y cuyas maneras de entender el mundo toman nombres —también— diferentes; nos referimos al poeta lusitano Fernando Pessoa.

El poeta se desarrolla y crece afinando sus armas. Este proceso de enriquecimiento y variación puede observarse —aunque no esté avalado por nombres apócrifos— en el orden de los libros que componen esta reunión de poesía. Hay en el fondo de toda ella una sensibilidad y una inteligencia comunes, fundamentos de la profunda coherencia, que ofrece un abanico de intereses amplios y herramientas y técnicas variadas. Esa amplitud, como hemos visto, no desarticula la obra, pues la coherencia no exige identidad de superficie y ésta o es perfección o, simplemente, repetición, redundancia innecesaria e incapacidad.

Madurez es equilibrio pero es también riqueza humana, visión equidistante —no descomprometida— del mundo y del ser humano, y Luis Rosales es un poeta madurado ya en sus inicios; esto no obstante alcanza su plenitud expresiva, logra la *poesía total* —signo, como el mismo poeta sostiene, de la modernidad— en el personal verso libre de larga cadencia, que aparece completamente logrado ya y consciente de sus posibilidades en *La casa encendida.* Claro que la llegada a este libro no es proceso súbito ni sorprendente —sí gozoso encuentro de calidad— pues el verso libre muestra ya su total desarrollo y elasticidad en *Abril,* en donde tiene clara preponderancia. El poeta se ha movido con entera comodidad a través de una gama amplia de recursos que abarcan desde el verso clásico, sujeto a reglas fijas, hasta la prosa poética, cuyo centro está en el *Contenido del corazón.* Y aunque mencionar un libro por lo que le falta es como definir un concepto por lo que no es, creemos que es válido lamentar la falta en esta publicación de la obra *Diario de una resurrección.* Este libro cumple, a nuestro parecer, la tarea de unificar, equilibrar y contrapesar —como lo hace en su momento y a su manera en *Canciones*— las variadas formas —buenas hijas, todas ellas, de un mismo padre— que se mueven en el territorio comprendido entre el verso libre y

la poesía escandida y rimada, formas éstas que son, en última instancia, diferentes figuras de una personal y continua renovación. Resultaría una labor esclarecedora y de particular interés —aunque imposible de resolver aquí— mostrar con cifras esas alternancias, que son constantes de un ritmo creador no desentrañado aún.

Pues bien, en esta edición, Luis Rosales nos ofrece un cosmos *encendido*, poblado con la lentitud del que conoce los faros fraudulentos y las autocomplacencias; cosmos poético encendido al paso de las experiencias vitales. Por eso hablamos de humanidad al referirnos a él, porque lo caracteriza una alta dosis de vívidas expectativas y largos sufrimientos de hombre. Nada más fácil de percibir en esta poesía que su protagonista: el hombre en la múltiple y apasionada actividad.

Hombres que se caen:

Se están cayendo desde su nacimiento hasta su muerte,
desde su traje a la oficina
en la que viven almacenados,
conyugales
y pusilánimes
pero sintiéndose seguros
como quien recupera su aparato ortopédico.
Pudieran ser ministros, definiciones, testamentos
o simplemente hombres (p. 399).

Seres que se mueven como sonámbulos entre la realidad y el deseo:

porque la carne se le queda cada día más pequeña
y ha llegado a sentirse impedida,
y ya no podrá nunca volver hasta su casa,
y ya sólo recuerda que vivía en un colegio,
y ya sólo recuerda que vivía dentro del dormitorio de un colegio,
donde todas las noches despertaba
viendo pasar un tren por el pasillo atónito,
....
que a ella todas las noches va despertándola un poco más,
a fuerza de seguirlo,
a fuerza de seguirlo cuando pasa y se pierde en la sombra,
y la desclava de su cuerpo igual que se desclava con la humedad un cuadro
[*en la pared,*
y la deja tronchada entre las vías
sobre las cuales pasa el tren donde ella misma va riendo en todas las ven-
[*tanas* (p. 388).

Seres que viven una angustia impotente:

No sé si vivo atascado por un muerto pero siento su olor como una llaga,
una llaga o un odio
que me impide acertar,
que me impide vivir,
o mejor dicho,
que me va haciendo realizar mi vida como si la leyera en un periódico
[*atrasado* (p. 341).

Hombres que viven muertos, ya vividos:

Cuántas personas hay en el mundo que no saben cómo es un hombre,
porque no han muerto nunca de repente,
ni siquiera se han quemado los ojos para llegar a enamorarse de una mujer,
ni han dado nada sino harapos,
dividendos
y contaminaciones
....
y llevan en los ojos un ataúd en donde sólo cabe un niño,
y en las manos una paloma con las patas cortadas,
y una aguja (pp. 190-191).

Humana esperanza de comunión:

Cuando la noche llegue y la verdad sea una palabra igual a otra,
cuando todos los muertos cogidos de la mano formen una cadena alrededor
[*del mundo,*
quizá los hombres ciegos comenzaran a caminar como caminan las raíces
[*en la tierra sonámbula;*
caminarán llevando el corazón igual que un ramo de coral,
y cuando al fin se encuentren
se tocarán los rostros y los cuerpos en lugar de llamarse por sus nom-
[*bres* (p. 175).

Hombres que sepultan lo mejor de sí mismos y lo llevan muerto sobre los hombros:

porque se sabe edificado sobre el miedo,
porque sabe que no existe poder alguno donde se pueda el hombre endurecer
[*y concentrar tanto como en el miedo*
y porque siente que lleva, aún, sobre los hombros, protegiéndole,
el cadáver ahorcado de aquel niño a quien, quizá, un día le creció demasiado
[*el corazón* (p. 143).

Seres, como los de «La voz de los muertos» (92-95), para una tierra terrible —España—, tierra de ceniza y agonía; hombres cuyo lenguaje —¡paradoja increíble!— les impide comunicarse, tal como

sucede en el poema «La cicatriz» (pp. 404-405); hombres que sufren una culpa ajena y cumplen su condena ineluctable en soledad y silencio como lo vemos en el poema dedicado a Juan Carlos Onetti «La cara de la desgracia»:

sólo se trata de callar
sabiendo que es inútil la voluntad de justificación,
sabiendo que no podemos justificarnos ni aún del asesinato que no hemos [cometido,
ya que la culpa es colectiva
y está en el corazón de cada cual como la veta en la madera (p. 412).

A veces el dolor y la angustia se apoderan del ritmo de un libro y así sucede a lo largo de *Como el corte hace sangre,* en otras ocasiones una fe voluntariosa y rezumante de pasión y amor se antepone a cualquier otra vivencia como ocurre en *Retablo de navidad.* También *puede suceder que el libro se transforme en un poema que traduzca* el encuentro con la vida y el tiempo vital —así lo vemos en *El contenido del corazón* y en *La casa encendida*—, pero más a menudo los ritmos se alternan en la misma obra —y aun suman la ironía (¿sutil arma de la impotencia?) como pasa en *Canciones.*

Así esta edición se convierte en una *summa:* poesía total y reunida, en donde las partes —en un amplio espectro y diseminadas en una vasta geografía— coexisten en paz retrosemantizada, mostrando su aire de comunidad y sus zonas privadas. La poesía reúne, entonces, lo que sin ella estaba disgregado y como «el mundo es nuestra herencia», no podemos encontrarnos sino en él, en sus seres y en sus circunstancias. Es por ello que nuestro encuentro con la poesía de Luis Rosales es encuentro con el hombre, reunión de importancia, reconocimiento de calidad significativa en un momento en que muchos hombres abrevan su sed en fuentes cada vez más contaminadas.— *J. M. GARCIA REY (Plaza Luca de Tena, 2, 1.° D. MADRID-7).*

CANDIDO PEREZ GALLEGO: *Psicosemiótica.* Departamento de Inglés, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza. Serie Crítica/4. Zaragoza 1981, 267 pp.

La Serie Crítica del Departamento de Inglés de la Universidad de Zaragoza continúa su labor de sacar obras de gran profundidad en el estudio del hecho literario. En esta colección acaba de ser publicada

la última obra del doctor Pérez Gállego, que nos lleva más allá del hecho narrativo para intentar explicarnos ese fantasmagórico mundo del «pudo haber sido», ese espacio donde las interrelaciones de unos seres en un marco social nos van a producir una teoría del comportamiento. Si *Sintaxis social* (1978) suponía la integración de la frase en el lugar social que le corresponde, *Psicosemiótica* presenta la aproximación macrotextual a los hechos sociales. Hay una búsqueda en la dinámica social de la posible vinculación a unas normas semióticas que nos pueden ofrecer un modelo de la información por medio de cauces dados. Y es aquí donde nociones como texto, contexto y macrotexto se hacen elementos básicos de una sintaxis relacional del pensamiento en la acción. La doctrina macrotextual ofrece amplios horizontes al poder ser aplicada tanto a un espacio literario como a uno social.

Psicosemiótica es el estudio de los textos del subconsciente, hay que hacer una fantasía imaginada del relato subconsciente. Como apunta Pérez Gállego: «el susurro interior que se abre desde las más remotas fronteras del subconsciente y propone un proyecto textual es la base de una sintaxis del comportamiento». El autor estudia la angustia como un método de alcanzar la ruptura entre lo real y lo imaginario. La angustia no sería otra cosa que el desarreglo entre nuestro lenguaje y el lenguaje de los demás; en la angustia siempre existe un objeto perdido, se produce una teoría de la desorientación donde no se pueden encontrar engarces y se está sometido a una conversación caótica donde las palabras no pueden encajar. La manera de salir de la angustia será un lenguaje que se ponga en contacto con los demás salvando así unas distancias.

La situación subconsciente es literaria en el sentido que recoge y almacena un argumento imposible y al plantearnos la sintaxis de los textos subconscientes tenemos que referirnos a un doble esquema de lo dicho en lo descrito para así configurar un doble modelo de interacción de planos fonéticos en pragmáticos. El autor, partiendo de un apasionante análisis del cuento de Caperucita nos introduce en el tema del contexto del comportamiento. Ese bosque, que Caperucita recorre, crea un espacio donde las relaciones de los personajes van a generar un entramado social con sus respectivos comportamientos. Hemos de superar la gramática textual de Petöfi y Van Dijk hacia horizontes más dilatados que componen el ámbito de una vida cotidiana trenzada en frases donde Lacan y Parsons nos pueden ayudar. En el proceso «*A* hizo *X* con *B*» las frases que *A* produce a un nivel mental están en un subconsciente donde el deseo excluye cualquier *B* que sirva para romper este proyecto. La psicosemiótica se construye,

pues, sobre «unas formulaciones del tipo componente mental/componente simbólico y desde esa dualidad se esboza un proyecto donde ese relato de la vida cotidiana que el *sujeto* analiza va dando pruebas de escrituras significantes». Pérez Gállego sigue con éxito ese enfoque tremendamente original que le caracteriza construyendo una psicosemiótica como ciencia proyectiva de la sintaxis social, un paso más del texto «hacia su reducto mental y hasta una explicación espontánea de la materialidad de esa sinfonía de datos que poseen una relación intrínseca».—*CARLOS LABAY AGUIRRE (Paseo de Cuéllar, 38. ZARAGOZA).*

ERNESTO SABATO: *Apologías y rechazos.* Editorial Seix Barral, Sociedad Anónima. 1.ª edición. Barcelona, 1979, 170 pp.

Reúne este volumen siete escritos aparecidos en forma separada en diversas publicaciones de Buenos Aires. Trabajos aparentemente disímiles por su temática, si nos atenemos a los títulos: «El desconocido Da Vinci», «Judíos y antisemitas», «Pedro Henríquez Ureña», «Sobre algunos males de la educación» y «Censura, libertad y disentimiento» son algunos de ellos; pero, sin embargo, estrechamente relacionados si profundizamos en su contenido. Ellos no han sido agrupados en forma casual porque, fundamentalmente, están insertos en una sola y coherente concepción del mundo, en una sola y clara percepción de la época en que vivimos.

Sábato se vale de figuras y acontecimientos de épocas pasadas para extraer reflexiones sobre nuestro tiempo y su patética marcha hacia la destrucción. Hace uso también de una prosa que discurre simplemente y que así, simplemente, conduce a la profundidad de los asuntos que trata. Fluidez en la escritura, claridad y síntesis de pensamiento y una asombrosa lucidez para comprender las razones de la crisis en que vivimos.

Una vez adentrados en la lectura empiezan a saltar los principales e insistentes temas creadores de múltiples relaciones entre los textos, a la vez que descubrimos poco a poco otra relación: la que entablan dichos textos con el título bimembre que los abarca. Así, podemos ordenar los temas de acuerdo a los efectos que éstos producen en Sábato como consecuencia de su análisis, es decir, la *apología* de unos y el *rechazo* de otros. De este modo, en el volumen observamos

relaciones estrechas en dos sentidos: de los temas entre sí y del título con tales temas, que hacen que su encuentro en libro no sea gratuito.

Una de las ideas más relevantes que destilan estos escritos es la del *hombre integral.* Ella es planteada en el estudio sobre Leonardo «El desconocido Da Vinci» como la de un ser básicamente humanista, bifronte como califica directamente a Leonardo, capaz de reunir en sí un doble aspecto de artista y científico que le permite no parcializar su mirada, conocer en profundidad y, en suma, integrar su visión del mundo en vez de dispersarla. Esta cualidad, que era más factible en la época de Leonardo, en la cual no se había producido aún la explosión tecnicista que condujo al distanciamiento de estos dos aspectos y al monstruo de la especialización, está también presente en un personaje de nuestro tiempo con quien Sábato tuvo contacto y a cuya personalidad se refiere en otro ensayo: «Pedro Henríquez Ureña».

De Henríquez Ureña dice el autor que «fue un espíritu de síntesis», un hombre que llevó a cabo un equilibrio sereno y armonioso entre sus intereses científicos y su sensibilidad artística. A partir de la consideración de seres como Leonardo y Henríquez Ureña, Sábato desmenuza esta realidad en la que ha venido a parar el hombre contemporáneo como resultado del endiosamiento de la técnica, de la *tecnolatría:* un hombre escindido, enajenado. Esta otra idea, emparentada con la anterior, nos hace avanzar en la cadena de relaciones y, siguiéndola, la recogemos nuevamente en «Nuestro tiempo del desprecio», donde la situación del hombre actual es vista con espeluznante detenimiento; hemos sido justamente los hombres quienes, al elevar a la ciencia a su grado más alto de poderío, nos hemos dejado dominar por ella hasta convertirnos en un objeto más, idéntico a los otros, despersonalizado, deshumanizado en fin. De ahí que el ser humano se caracterice hoy por su angustioso desamparo y su soledad ante el mundo natural.

Sábato enfrenta problemas relacionados con la educación en dos ensayos: «Sobre algunos males de la educación» y «Educación y crisis del hombre». En el primero de ellos plantea la finalidad de la educación como la de «formar hombres integrales» y no la de fundarse esencialmente en el perfeccionamiento técnico. En el segundo concluye: «En fin, habría que reintegrar la ciencia y la sabiduría, lo que implica una humanización de la técnica...» (p. 107). En este ensayo Sábato se refiere también a la educación tradicional en Argentina y en América Latina en general, y sus argumentos se enlazan con los que ya adelantaba en el escrito sobre Henríquez Ureña, edu-

cador. La educación está ligada a un *proyecto* de hombre y de comunidad, de ahí que todos los países, por sus peculiares características, no puedan aplicar el mismo patrón; Henríquez Ureña, que dedicó su vida a la labor educativa, alentaba a este respecto un afán integrador, unificador, traducido en una preocupación americanista por asentar una cultura que, a su vez, no perdiera de vista a la cultura popular. La educación debe tener como finalidad lograr tal integración: integrar los diversos aspectos de nuestra civilización, integrar la cultura popular al concepto general de cultura e integrar a los pueblos americanos a través de la educación.

La manifiesta inclinación de Sábato al respecto por la persona y su libertad, elementos en los que incide en «Nuestro tiempo del desprecio» y en «Censura, libertad y disentimiento», hacen quizá que considere el tema del exterminio judío en «Judíos y antisemitas». Estos trabajos están ligados por el examen de los fines y de los medios; el antisemita obedece a una pasión; en su irracionalidad todas las razones esgrimibles, generalmente contradictorias, son válidas para el mismo fin: la destrucción de la comunidad judía. La proliferación de las ideologías y, con ellas, de los regímenes totalitarios, es otro mal contemporáneo que nos coloca ante el peligro de un rígido esquematismo, el cual fundamenta realidades tan abominables como el racismo y alienta la censura y el control más absurdos para lograr sus fines. Ninguna empresa por positiva que sea, y menos el acto de afirmación de una nación, puede fundarse sobre la base de elementos tan precarios y dudosos como los *medios innobles.*

Aceptación y apología de una idea integracionista en el hombre y en la comunidad de una educación que la apoye, del rol crítico e independiente del intelectual en la sociedad contemporánea; rechazo de la especialización y de su hombre aislado, de la deshumanización y extremismo de nuestro mundo.

Quizá sería conveniente volver a lo que afirma el mismo Sábato en la breve presentación que hace de estos ensayos y que temerosamente llama «Justificación»: «... estas páginas que, de una manera o de otra, se refieren al destino del hombre y al sentido de su existencia». Estas dos consideraciones enlazan uno a uno todos los trabajos y despuntan en cada uno de ellos como señal de una preocupación constante. Es esta realidad y una innegable unidad de estilo las que hacen de éste un libro homogéneo a pesar de su diversidad.—*ANA MARIA GAZZOLO (Juan Bravo, 18, 3.º dcha., MADRID).*

JOAQUIN GONZALEZ CUENCA: *Cancionero de la catedral de Segovia.* Textos poéticos castellanos. Ed. Museo de Ciudad Real, Ciudad Real, 1980, 143 pp. + fac. folios CCVII-CCXXVIr.

La reina Isabel la Católica heredó del refinado Juan II una notable afición musical, si bien no tan acusada como la de su medio hermano, el melómano Enrique IV. Cuando en 1503 Isabel ordena hacer un inventario de los objetos que tiene en el Alcázar de Segovia, son 16 los libros de música que quedan consignados, así como un detallado instrumental, que comprende un *ducemel* (especie de salterio), un arpa, tres chirimías, tres flautas, seis laúdes, dos vihuelas, dos clavicémbalos y «unos órganos de hoja de Flandes viejos, con sus fuelles». Sorprende asimismo constatar a través de cronistas e historiadores semejante fervor real por las artes musicales a lo largo de un período tan sobrecargado políticamente: liquidación de la guerra de Granada, remodelación de una nobleza escasamente propicia a ello, planificación del futuro imperio ultramarino, etc. Las diversas manifestaciones musicales encuentran acogida en la corte: música religiosa y profana, música de ceremonia y de intimidad, música instrumental y *a capella,* música culta y popular. La reina se provee de ministriles, capellanes y moços de capilla, bien pagados y bien usados (Higinio Anglés, el descubridor del Cancionero de Segovia, proporciona una nómina de cantores con sus sueldos). Pero muerto el rey católico, semejante diversidad, en la que convivían la popularidad del villancico, la solemnidad del órgano o la parsimonia de la polifonía religiosa, chocaron —como tantas otras cosas— con la sensibilidad del emperador Carlos. Comenzó así para la música autóctona y popular un período de progresivo desamparo del que Mateo Flecha se lamenta parodiando el *ubi sunt* manriqueño en una de sus ensaladas:

> *Los reyes y los señores / ¿dó se fueron?*
> *¿Qué fue aquel gualardón, / las mercedes que a cantares /*
> *se hicieron?*

El Cancionero de Segovia no es comparable a las voluminosas *summae poeticae* del Cancionero General o del Cancionero Musical de Palacio. Su sección castellana es reducida (38 textos) y no alcanza la variedad de temas y formas propias de la posía cancioneril de la época. Joaquín González Cuenca se ciñe a la clasificación usada por Hernando del Castillo en el Cancionero General, distinguiendo tres núcleos temáticos: cosas de amores, cosas de devoción y moralidad y cosas de burlas provocantes a risa. En cuanto a las formas utilizadas, sorprende la ausencia de la lírica tradicional popular. Los ele-

mentos *popularizantes,* trátese de lenguaje rústico o del empleo abundante del villancico, carecen de auténtica raíz popular, respondiendo a una intención de pintoresquismo o de remedo más o menos lúdico. Estos villancicos de hechura culta mantienen con los populares una relación aún más distante que la existente entre el romance artístico del XVII respecto al romancero viejo.

El Cancionero Musical de Segovia, descubierto por Higinio Anglés en 1922, procede del Alcázar real de la ciudad. Se supone que el códice fue copiado en tiempos de la reina Isabel con destino a su capilla. En la ordenación de las composiciones se observa una tendencia a agruparlas por la lengua utilizada: latín, neerlandés, francés y castellano. Aunque el agrupamiento se rompe en más de una ocasión, las composiciones castellanas se encuentran reunidas en un solo bloque, reproducido en facsímil en el texto. González Cuenca agrupa también el resto de las canciones de acuerdo con la lengua usada, indicando el folio en que se hallan: 37 canciones francesas, 30 canciones neerlandesas y 25 composiciones latinas. Cita igualmente la discografía existente.—*CASTO M. FERNANDEZ DOMINGUEZ (Jerónima Llorente, 4, dpdo. MADRID-20).*

EN TORNO A «LOS COMPLEMENTARIOS», DE A. MACHADO

(Aproximaciones a una poética)

La bibliografía machadiana pide, a gritos, un esfuerzo para imprimir su obra completa. Siendo ya un clásico, parece la suya una sangría editorial: centenares de ediciones poéticas, antologías, apócrifos, complementarios, cartas... Por contra, miles de artículos, ensayos, tesis y estudios sobre su obra siempre abierta a nuevas y sugestivas interpretaciones. De Machado quisieron formar una imagen lírica esencialmente popular, sin otras referencias que las del medio donde habitaba, marginado de inquietudes que, en España, casi nunca se supieron admirar como propias de un poeta. Y así vimos y oímos al creador por un lado y a sus apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena por otro. Su historia editorial refleja en parte la evolución de nuestra ignorancia —¡a estas alturas!— en materia de crítica y estética. Hoy asistimos a la palmaria significación de la indisoluble

unidad de sus escritos. Cuanto más se detienen los investigadores en su prosa, más crece y se ahonda la lectura de sus poemas. Creación y juicio crítico le acompañan como a los principales creadores modernos. Machado sentó las bases de una poética española, aunque los españoles no supimos ver, a tiempo, las dimensiones de sus juicios. La crítica fácil se dejó arrastrar por el entorno silencioso y apartado que siempre rodeó al poeta. La inteligente, por su parte, no supo o no quiso hacer ruido, y así se perdió lo que pudiera ser, desde hace años, la escuela poética española: Machado, J. R. Jiménez, J. Guillén, Ortega, Dámaso, J. Ferraté, Bousoño..., sin olvidar el punto de partida de todos ellos: Bécquer.

La nueva edición de *Los complementarios*, realizada por M. Alvar, puede considerarse en buen avance hacia esa obra completa que algún día veremos. El citado crítico y catedrático de Universidad publicó también en 1977 un tomo con las *Poesías completas* (1). Hace poco anunciaba J. María Moreiro la intención de publicar la correspondencia entre Pilar de Valderrama *(Guiomar)* y Machado (2). Asistimos, pues, a un creciente interés por su obra, que pide, repetimos, un editor inteligente y generoso, aunque si nos fijamos en los contratiempos que ésta supuso, hay que reprimir un gozo temprano. Cuenta M. Alvar que se retrasó la publicación de *Los complementarios*, entre otras, por la meridiana razón de que la editorial en principio destinada e este propósito consideró que *Los complementarios* no eran interesantes». Tal anécdota me recuerda otra, más triste: la desestimación, por parte de un catedrático universitario, de una propuesta de tesis doctoral sobre los apócrifos de A. Machado. Corría el año mil novecientos setenta y uno. Respuesta: «Ahí no hay base para una tesis.»

Sin embargo, la crítica actual ve con sorpresa que la intuición y preocupaciones intelectuales de nuestro poeta corrían parejas a las de otros creadores europeos. El punto más resaltado hasta nuestros días fue el concerniente a sus deudas filosóficas, bergsonianas y heideggerianas fundamentalmente (3). Ahora se insiste, en cambio, en los dominios semiológicos. La atención siempre fresca del poeta se fijó también en la constitución del material básico de su arte y de la obra del hombre: el lenguaje. Lo mismo haría, aunque en otra

(1) A. Machado: *Los complementarios*, Edic. de A. Alvar, Cátedra, Madrid, 1980. *Poesías completas*, Edic. de M. Alvar, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.

(2) J. María Moreiro: *Guiomar, un amor imposible de Machado*. Colec. Gárgola, Madrid, 1980.

(3) Son imprescindibles, en este sentido, los estudios de J. D. García Bacca: *Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado*, Mérida (Venezuela), Universidad de Los Angeles, 1967. E. Frutos Cortés: *Creación poética*, Porrúa, Madrid, 1976. C. Galán: *Palabra en el tiempo*, Gredos, Madrid, 1975.

dimensión, J. R. Jiménez. Es el signo del tiempo. La edad actual se caracteriza por el análisis del medio que emplea para comunicarse. Estamos en plena efervescencia de los *mass-media*. Es aquí donde sitúa M. Alvar el estudio introductorio de esta edición y donde nosotros vamos a detener el interés de nuestras observaciones.

Conviene resaltar antes, no obstante, la labor crítica de M. Alvar sobre el conjunto de estas notas de laboratorio. Ha procedido a una reagrupación temática de los textos dispersos clasificándolos en siete partes: ensayos, notas, historia y política, cancionero original, cancionero apócrifo, antología de textos que el propio Machado iba copiando y agenda de recuerdos. Esta disposición favorece el manejo de la obra y corrige la dispersión de un cuaderno de apuntes —tal como lo dejara el autor—, conocido desde 1972 gracias a la edición facsímil y a la transcripción de Domingo Yndurain (4), en la que podemos seguir el orden de las anotaciones. El interés se acrecienta asimismo con las notables y pertinentes observaciones de M. Alvar a pie de página, que proyectan sobre el texto luz de indudable valor literario, histórico y crítico.

Decíamos antes que el estudio inicial se fija en la poética de A. Machado. Como hemos escrito hace algunos años sobre este mismo tema (5), vamos a detenernos hoy en lo esencial de su desarrollo.

M. Alvar resalta el planteamiento diríamos hoy semiológico del lenguaje en su función poética. Y así analiza la novedad de Machado de acuerdo con el encuadre formal del estructuralismo, concretamente de la glosemática. Para él, la visión lingüística del poeta se basa en el carácter formal de la poesía: «se ocupa de la expresión y no del contenido, por eso los dos planos hjelmslevianos del contenido (forma y sustancia) apenas le interesan» (6). Sin embargo, al final de su exposición, y a veces en el intermedio, reconoce que el hallazgo fundamental de Machado radicó en «saber encontrar una nueva forma en el plano del contenido, que lo apartaba de esas sustancia que, en cualquier otra formulación, no hubiera sido diferenciable...» (7).

Afirma también el prestigioso y admirado crítico que el arranque de Machado se sitúa en la *Estética*, de T. Lipps, de quien copia algunas frases, como: «todo mero hecho carece de sentido estético»

---

(4) A. Machado: *Los complementarios*, Edic. crítica por D. Yndurain, 2 vols., Taurus, Madrid, 1972.

(5) En 1975 publicó *La Estafeta Literaria*, núms. 569-570, un trabajo mío sobre el «Lenguaje y conocimiento poético de A. Machado», parte de un estudio universitario sobre el mismo tema realizado a comienzos de los años setenta. Este artículo puede leerse también en la introducción a mi *Antonio Machado* (Edaf, Madrid, 1979, pp. 132-140), a la que nos referiremos más de una vez en este comentario.

(6) M. Alvar: *Op. cit.*, p. 12. Conf. *etiam*, p. 47.

(7) *Ibid.*, p. 58.

y «La poesía es, ante todo, un resultado de las palabras» (8). De aquí deduce el crítico unas consecuencias que, a nuestro entender, de ningún modo suscribiría, por lo menos en su totalidad, A. Machado. Primeramente, «que la poesía, como estética que es, no afecta ni es afectada por la sustancia del contenido»; a continuación, que «la sustancia del contenido no es en sí misma poética ni la poesía es otra cosa que plano de la expresión» (9). Es decir —interpretamos nosotros—, sin forma, sin elaboración, no hay estética, como sin ella, sin plano formal, no hay lenguaje. Por tanto, la mera realidad, los hechos, como dice M. Alvar, no es, con T. Lipps, estética antes de su formalización, ni, con Hjelmslev, lingüística. Esto es evidente y traduce una consecuencia del trascendentalismo kantiano. No obstante, esta consideración no deja de ser un presupuesto formalizado de la realidad sometida o una *epojé* fenomenológica. El conocimiento es, en sí mismo, formal, y las sustancias no lingüísticas constituyen un todo abierto a nuevas formulizaciones, precisamente en virtud de las necesidades expresivas de los hablantes. Y para éstos no existe otro que el contenido formalizado, que es realmente la forma del contenido. De la realidad sólo sabemos su concepto y el medio que la representa, es decir, el lenguaje. De ahí que no resulte extraño, tras el neokantismo y las últimas estribaciones del racionalismo, que los poetas y críticos creacionistas se vuelquen sobre la estructura del lenguaje y del discurso.

A. Machado vivió una atmósfera puramente idealista al principio, pero un idealismo trascendental. Más que T. Lipps, fueron Leibniz y Kant quienes le condujeron en tal dirección. Y a las ideas de T. Lipps anotadas en su cuaderno, seguramente porque coincidían con sus planteamientos, hay que añadir las de Mallarmé, Valéry y, como es sabido, las de Bergson, que le hicieron recalar en los secretos formales y en la función de la poesía. Que ésta es cuestión de palabras, lo dijo también Mallarmé, quien, por añadidura, excluía del arte la mera presencia de las cosas en pro del efecto que producen: «peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit». Es la estética de la sugestión, consciente de que el idealismo decimonónico rechaza la presencia bruta de los datos para recabar del pensamiento ordenador el eco que en él han dejado. Siguiendo este espíritu, afirma también nuestro poeta: «Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo», pero puede añadirse que sí constituye una forma de existencia, un punto de partida. Machado buscará en las galerías de sus soledades, primero, y en el documento del rostro humano, des-

(8) *Cit., ibid.*, pp. 12-13 y 155 del texto machadiano.

(9) *Ibid.*, p. 13.

pués, las irisaciones de la existencia, sus reflejos, la «pura emoción», «la honda palpitación del espíritu», el canto.

M. Alvar señala las siguientes «motivaciones», fundamentales, en los planteamientos semiológicos de A. Machado: preeminencia de la *forma*, *diferencia del signo poético frente al funcional e interposición* de la palabra «entre el mundo y la percepción». Sobre ellas ya hemos reflexionado en otro lugar (10). Si bien aceptamos el planteamiento global, con excepción del primer punto, no estamos conformes con el maestro en la totalidad de sus explicaciones. En primer lugar, porque el interés máximo del poeta se fija, creemos, en la sustancia, y porque hoy, después del magistral estudio de Cerezo Galán (11), ya no se puede dudar de la «índole metafísico-imaginativa de su pensamiento». Es la sustancia del contenido lo que verdaderamente le preocupa. Su interés por la forma no se refiere a lo que tradicionalmente entendemos por tal, sino al elemento conformador, al engarce de realidad, a la determinación vibrante de sustancia. La poesía sí afecta al contenido porque es, en sí misma, la forma del significado vital: intuición + sentimiento, como el mismo M. Alvar afirma, en evidente contraste con las ideas intelectualistas de fin de siglo. Aquí debemos citar, más bien, el concepto huboldtiano de *forma interna*, de la que *procederá*, por inevitable transformación, la *externa* o *sensible*, el plano expresivo, ya existente de antemano, pero sujeto a transformaciones según el dictamen energético del individuo. Por tanto, no basta, a mi modo de ver, el encuadre hjelmsleviano, porque son, repito, la sustancia del significado y la forma de la expresión las que se ven afectadas por el ejercicio de una nueva formalidad operante.

Tampoco los conceptos de desviación y connotación metafórica explican enteramente la diferencia cualitativa del signo poético frente a la estructura del funcional.

En un primer momento, A. Machado considera el lenguaje informe en cuanto a su referencia poética, como el mármol o la piedra lo es respecto de la intención artística del escultor. Sobre él ha de incidir, por tanto, otra forma. Sin embargo, añade: «Las palabras, a diferencia de las piedras..., son ya, por sí mismas, significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación» (12). Sus materialidades son bien diferentes. El poeta ha de incidir sobre una sustancia ya conformada. Parte, pues, de un contenido espiritual: el significado humano. El lenguaje es desde el principio un significado de la realidad, una forma, sin embargo, todavía informe si se proyecta

(10) A. Domínguez Rey: *Op. cit.*,

(11) Conf. nota (3).

(12) A. Machado: *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias*, Losada, Buenos Aires, 1943, p. 29.

sobre otros destinos. Como resume M. Alvar, «La palabra es materia (digamos sustancia) elaborada (digamos con forma)».

¿Qué encierra tal contenido? He aquí la cuestión. El lenguaje, decimos actualmente, es el resultado unitario de un significante y un significado, de una base material ya formalizada, el fonema, que comporta una intención operacional comunicativa aunque en sí mismo no encierre significado, y de una base síquica también formalizada: el concepto, por tanto también estética. La imagen que contiene es ya «un valor estético, por el mero hecho de ser una imagen» (13). El lenguaje pertenece desde su misma base al orbe de los fenómenos estéticos, precisamente por ser sustancia formalizada, en consonancia con Benedetto Croce.

A. Machado cree que el contenido de la poesía difiere de esta formalización estanca, de esta forma común de conocimiento. En el prólogo que escribió en Baeza para *Soledades,* nos dice: «Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto del mundo» (14). La función de la forma poética consiste en cualificar el concepto, es decir, en una sobresignificación. Pero esto no implica un desvío, sino un encauzamiento. En realidad, el desvío consiste para Machado, como para lingüistas de hoy, en el concepto lógico del lenguaje funcional, que se desvía, con su fijación, del flujo continuo de la realidad, eternamente móvil e inquieta. La cuestión radica ahora en cómo cualificar el lenguaje. Y para ello no tiene a mano sino el lenguaje mismo, esa función que determinadas escuelas denominan metalenguaje a partir de los análisis de Jakobson. El significante y el significado del lenguaje funcional son, juntos, el significante del lenguaje poético, como quiere R. Barthes. He aquí el razonamiento implícito de A. Machado. Paul Valéry lo expresó con las siguientes palabras: «un langage dans un langage». Y esto es lo que afirman hoy muchos estructuralistas. De ahí que se piense también en el desvío respecto de la norma, cuando se trata realmente de un nuevo uso del lenguaje destinado a otros fines: romper su arbitrariedad, quebrar su convencionalismo, agujerear su objetividad opaca, como dice T. Todorov (15), y permitir que fluya, al unísono, con la corriente del pensamiento, con las aguas del sentir. En eso consiste la *forma interna* del lenguaje, su concentración, no su

(13) Edic. de M. Alvar: *Op. cit.*, p. 152.

(14) Estas palabras son una crítica indirecta a los presupuestos del modernismo. Confróntese pp. 36-38 de mi estudio citado.

(15) T. Todorov: *Literatura y significación,* Planeta, Barcelona, 1971, p. 218.

desvío. Nada de *meta* sino de *intralenguaje*. Creo que Machado hubiera suscrito las palabras de Humboldt cuando pide que el lenguaje sea tratado desde su dinámica interna, desde su acción discursiva. Frente a la estática de los formalistas sitúa nuestro poeta la dinámica de las formas.

Pero los cambios cualitativos se producen ya en el seno mismo del lenguaje. Así, por ejemplo, en el paso del fonema, del elemento configurado de la sensibilidad, al primer nivel de la significación, el monema o plerema, según las escuelas (16). Machado era consciente de que el signo poético suponía, frente al de uso funcional, un grado cualitativo por cuanto representa o expresa la emoción en vez de o además de las estructuras lógicas sobre las que se apoya, doblemente lógicas: las del signo respecto de las cosas, convencionales, y las del signo respecto de sus contenidos, las ideas, también convencionales para él. La cosa está fuera. Implica una intencionalidad. El concepto, aunque lo actualiza el hablante pertenece al depósito común de la *lengua*. Es de todos. Intermedio queda el vivir, el sentir individual, el palpar la fluencia del tiempo: la existencia. ¿Cómo sugerirla? Introduciendo otro orden en el seno de las relaciones intrínsecas de los significantes. Pero no un desvío, porque el poeta necesita las «imágenes genéricas y familiares», que son la pantalla de fondo, el marco aunque negado preciso para introducir en ellas el riesgo de la fluencia vital, del individuo. A este mismo punto se refiere M. Alvar señalando que la palabra deja de ser idea y que Machado cambia su orientación bergsoniana hacia el idealismo de Croce y Vossler. Ni una ni otra cosa, creemos nosotros. La idea permanece en cuanto garante de comunicación. De hecho, hacia el final de sus escritos, Machado regresa a la razón teórica después del viaje intuicionista, integrando la *ratio mentis* con la *ratio cordis*. En cuanto al idealismo, creo que he demostrado la peculiaridad de esta palabra en su poesía. Es trascendental, tendente a una objetividad lírica. De ahí que sus poemas nunca abandonen la *disemia*. Y para esto le venía muy bien tanto el método Bergson como el de Croce. La insistencia en el contenido anímico es común a la poesía de su tiempo. Entre nosotros, encontramos idénticas afirmaciones en la *Estética* de J. R. Jiménez, para quien el estilo es esa misma «corriente» vital o la forma «del fondo del alma», no la palabra (17).

¿En qué consiste el nuevo orden poético? Simplemente, en la sobresignificación o, como prefiere M. Alvar, en la connotación. Ahora bien, este término encierra en sí un cambio de las funciones usuales.

---

(16) Conf. P. Miclău: *Le signe linguistique*, C. Klincksieck, París, 1970, p. 22.

(17) J. R. Jiménez: *Estética y ética estética*, Aguilar, Madrid, 1967, pp. 39 y 46.

Primero, los significantes básicos del lenguaje determinan una relación motivada con sus conceptos en virtud del sentido, digamos supremo, que los fija tales y no otros en ese instante. Tal motivación permite, a su vez, que los significantes procedan, según un orden o preferencia, pero sin perder su simultaneidad operativa, en dirección hacia otros contenidos también motivados, y viceversa, con lo que se agrupan en unidad de sentido unidades internas que, de otro modo, se excluirían. Asimismo, los objetos representados —prescindimos aquí del problema de la imagen— entran en mutua relación dialéctica, apoyándose o excluyéndose en virtud de sus cualidades y extensiones, filtrados por el tamiz intencional del sentido primario regidor. El lenguaje se convierte, entonces, en un remolino de esferas concéntricas. Sus dos ejes máximos, el diacrónico y el sincrónico, actúan a la par. Mientras el tiempo se desarrolla, como el lenguaje permanece fijo, inmutable en su sucesión, determina una sincronía autónoma, que detiene en sí el decurso del discurso, idéntico y cambiante. A este efecto contribuyen también la asonancia, la aliteración y la rima. Machado intuyó este fenómeno en la poesía tradicional, concretamente en el romance. Y lo intuyó en el doble plano de la expresión y del contenido. Veamos el primero: «Como toda rima, no contiene el romance sino el repetido encuentro de un sonido con su imagen fónica (la *imagen acústica* de Saussure, añadimos nosotros), pero la iteración periódica de las mismas vocales va reforzando en la memoria la serie de fonemas pasados y nos da en cada momento de la rima una sensación nueva que se destaca sobre recuerdos de tonalidad y tensión distintos» (18). Sobre esta idea de la rima y su doble juego de sensación actual y representación del pasado volverá en otras ocasiones (19). Ahora bien, la rima no es el único medio. Hay otros. Lo fundamental expresivo —se deduce de sus palabras— es el ritmo, como lo esencial sintagmático, y aquí forma y contenido se confunden por compatibilidad sintáctico-semántica, es «poner la palabra en el tiempo», darnos su emoción. De ahí que —plano del significante— sea el romance el metro idóneo, según Machado, de esta temporalidad —plano del contenido—, porque «canta y cuenta», porque «ahonda constantemente la perspectiva del pasado, poniendo en serie temporal, hechos, ideas, imágenes, al par que avanza, con su periódico martilleo, en el presente» (20). *Canto:* la emoción lírica del poema. *Cuento:* «épica rememorativa». Diacronía y sincronía en abrazo de poema.

---

(18) Edic. M. Alvar: *Op. cit.*, p. 42.

(19) «Con la rima estamos dentro y fuera de nosotros mismos.» Conf. mi comentario en *op. cit.*, pp. 137-138.

(20) Edic. M. Alvar: *Op. cit.*, pp. 104-105.

Los giros concéntricos determinados por el cambio de función en el lenguaje —de inmotivado a motivado, de instrumento o medio a fin— determinan a su vez, como dijimos, un supersignificante al que debe añadirse «nueva significación». En esquema:

signo < significado 1 / significante 1 | significante 2 → significado 2

El nuevo orden del S^f_1 (significante) queda representado por lo ya dicho: función representativa del sonido y unidades rítmicas, internas o externas. Ahora hay que analizar la tensión entre los significados, el aporte del S^o_2 (significado) al S^o_1. Lo normal es hablar de un desplazamiento o desvío: *oro cano (S^o_2)* sustituye a *plata (S^o_1)*, que se elide y opera *in absentia*. Tal es el mecanismo de la metáfora. Conocemos de sobra las renuncias de Machado en tal sentido. La renuncia de la metáfora barroca, se entiende. ¿Por qué? Porque, de hecho, tal metáfora no cambia el engranaje lógico del lenguaje y, por tanto, no favorece la emoción temporal. Pasar de *plata* a *oro cano* supone realizar un proceso lógico, un «juego conceptual» en virtud de una o varias semejanzas implícitas: al nuevo término, *oro*, se le atribuye una propiedad del precedente, color blanco de la plata, en virtud, a su vez, del alto valor que la sociedad le concede y de otra combinatoria también implícita, señalada por Machado: «oro : plata :: juventud : vejez» (21).

Con todo, su estructura sigue siendo la misma. Un concepto sustituye a otro sin que el referente primario cambie. Lo que hace es desplazarse y permanecer oculto potencializando, con sus notas mentalizadas, el acceso del nuevo término que lo suplanta, como puede deducirse de los análisis de M. Le Guern (22). Hemos realizado un salto mental, pero la realidad auténtica no se plasma, no fluye en el lenguaje. De ahí que Machado no acepte este tipo de imagen o metáfora, a las que considera adornos o disfraces, «eufemismos de negro catedrático». La metáfora afirma en el fondo lo mismo que sustituye. Es monosémica, como afirma C. Bousoño (23) o, en palabras de J. Ferraté, «La connotación del término metafórico es realmente lo denotado» (24). La metáfora no transforma la realidad. La disimula, parece decir A. Machado: «El *oro cano*, el *pino cuadrado*, la *flecha alada*, el *áspid de metal*, son, en efecto, maneras bien estúpidas de aludir a la plata, a la mesa, a la flecha y a la pistola».

---

(21) *Ibid.*, p. 84, nota (6).

(22) M. Le Guern: *La metáfora y la metonimia*, Cátedra, Madrid, 1976, p. 18.

(23) C. Bousoño: Prólogo a *Poesía de Claudio Rodríguez*, Plaza-Janés, Barcelona, 1971, página 16.

(24) J. Ferraté: *Teoría del poema*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 31.

Es evidente que Machado no aprecia el impulso renovador de la nueva denominación en la metáfora. Este *plus* nominativo, redundante e indirecto, puede suponer un *plus* cualitativo al estar fundamentado por tensión anímica —emotiva o intelectual— en la estructura profunda. La combinatoria lógica refleja un *plus* tensional en la forma del sentir o del concebir. Hoy vemos, incluso, que tales desplazamientos suponen precisamente una recuperación de la realidad perdida en el lenguaje, que, al ser un *aliquid pro aliquo,* es ya una auténtica metáfora de la realidad. Creo que en esta misma dirección define M. Molho el proceso metafórico al caracterizarlo en la línea de un estallido del significante que «no es sino la accesión de la palabra al más allá de ella misma: a su propia referencia, representativa de lo real expulsado» (25). La metáfora es literaria porque individualiza, pero es, al mismo tiempo, sintética, a posteriori, como los juicios de hecho, por cuanto se fundamenta en la semejanza de los particulares. La imagen, en cambio, es intuición pura de la sensibilidad interna, del tiempo, para Machado. El concepto, *idea ómnibus;* la imagen, intervalo de ese tiempo único, irrepetible, en cuanto conectado con el sentir.

¿Qué, entonces? Sánchez Barbudo recuerda que las concepciones de Machado sobre el lenguaje poético derivan de la filosofía bergsoniana. Resumimos aquí lo que ya dijimos en otra parte (26). El pensar y el decir pueden ser lógicos o poéticos. A su vez, el pensar lógico se subdivide en clásico y real. La lógica clásica es homogeneizadora: reduce a unidad los contenidos dispares. Sus conceptos son el resultado de una operación abstractiva. La «lógica real» atiende, en cambio, a la duración de la realidad viva. En correspondencia, el concepto del lenguaje implica esa labor homogeneizadora de la mente, mientras que la palabra poética, intuitiva, aprehende el devenir real. Su atributo es la cualidad y su modo la sugerencia, como en Mallarmé.

¿Qué recurso encierra o resume tales características? Machado nos habla sólo de elementos temporales, capaces de traducir el sentimiento del tiempo, y de imágenes intuitivas. No da nombres retóricos nuevos. Nos dice que el contenido es la esencia de la palabra y que su sonido es el accidente; que la funcionalidad de la rima o del ritmo estriba en sugerir el tiempo; que esa sugerencia ha de ser fruto del binomio sensación + recuerdo, es decir, de una estructura formada por unidades bipolares cuyo funcionamiento sea la alternancia *es-no es, fuera-dentro, concepto-intuición, espacio-tiempo.* Pues

(25) M. Molho: *Semántica y poética,* Edit. Crítica, Barcelona, 1978, p. 14.
(26) A. Domínguez Rey: *Op. cit.,* pp. 135 y ss.

bien, si la metáfora especializa, la imagen sugiere, y el encadenamiento de imágenes determina una estructura simbólica. Machado es el poeta del símbolo, como muy bien ha demostrado C. Bousoño con sus *símbolos disémicos* (27), que presentan, a la par, una estructura lógica y otra figurada, uniendo, por tanto, dos conceptos que se reclaman en virtud de la autonomía del lenguaje poético, uno racional y otro «irracional», o si se prefiere, uno lógico y otro lírico. Las dimensionas ontológica y síquica se funden en la autonomía del lenguaje, determinando un objetivismo lírico. La nueva conformación quiebra las dualidades en litigio: pensamiento / movimiento, inteligencia / intuición, lenguaje funcional / lenguaje poético. En el fondo o en el centro de este engranaje está la emoción. Bousoño ha desentrañado con su implacable lógica una representación de los esquemas emotivos. Machado intuyó algo en la frontera de la remoción generacional. Podemos espigar algún párrafo que, en cierto modo, se aproxima a la emoción simbólica de aquél. En una nota sobre los sueños, fechada en 1920, leemos: «Estos cuadros que brotan de una misma emoción, pueden aparentemente ser tan diferentes, que el juicio superficial los afirme producidos por emociones opuestas.» La identidad de emoción ante objetos o escenas diferentes constituye el gozne de la atribución irracional, tal como la entiende C. Bousoño. A Machado le cupo el honor de introducir, después de Bécquer, la temporalidad poética en la lírica. Con los adelantos de la actual ciencia lingüística podemos explicar hoy los supuestos elípticos. Y no cabe duda que, según el enfoque, así seguirán las explicaciones, si bien las coincidencias fundamentales no varían. Y así sucede con el análisis de M. Alvar, que encuadra y valora tales ideas en el marco del estructuralismo hjelmsleviano.—*ANTONIO DOMINGUEZ REY (Résidence Le Lord, apt. 44, 42/52 rue des Sablières 33800 BORDEAUX. Francia).*

(27) C. Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1970, tomo 1, pp. 215-216. Actualmente ha modificado esta terminología y prefiere hablar de símbolos heterogéneos y homogéneos, primer y segundo tipo de irracionalidad, respectivamente. Los heterogéneos son los propiamente disémicos. No sería difícil atisbar entre los planteamientos de C. Bousoño ciertas dudas respecto de A. Machado. Conf. los primeros capítulos de *Superrealismo poético y simbolización*, Gredos, Madrid, 1979.

La tête dedans, Mythes, récits, contes et poèmes des Indiens d'Amérique latine, publiés par Jacqueline Baldran et Rubén Bareiro-Saguier, París, François Maspero, 1980, 175 pp. (Collection Action Poétique).

Bello ejemplar, dedicado a la memoria del etnólogo Pierre Clastres, el libro reúne textos de una veintena de grupos o culturas amerindias a lo largo del continente latinoamericano.

Textos actuales, palpitantes, cálidos, tristes o militantes. De la visión cosmogónica se pasa a la descripción dolida de la sumisión y de la desposesión de sus tierras; de la aceptación pasiva y resignada a la encendida protesta. La variedad del contenido de este volumen da cuenta, por un lado, del peligro de desaparición de esas culturas, por el otro, de la tenacidad y de la perennidad de los contenidos de las mismas. En todo caso, de la diversidad y de la fuerza que sigue teniendo entre ellas la palabra. Inscritos bajo el signo de la oralidad, estas piezas han sido recogidas por diferentes etnólogos, lingüistas o investigadores que han tenido un contacto directo con los grupos. Y pese a la rigidez que le impone la transcripción y el desfazaje posible de la mediación traductora, son admirables el vigor poético, la riqueza metafórica, la inventiva sin límites de estos trozos tomados en lo vivo. Los organizadores de la publicación tienen razón *de adoptar el criterio* —señalado en el *Avant-dire*— *mediante el cual* no se establece la jerarquización, corriente en la visión etno-céntrica, entre el producto de las llamadas *altas culturas (altas* porque la organización social es más parecida a las nuestras) y las de los *pueblos salvajes* o grupos de la selva, cuyo régimen de vida particular —seminomadismo, inexistencia en general de la coerción que caracteriza al estado, antropofagia a veces, etc.—, difiere sustancialmente de la concepción occidental, sin que por ello esas culturas sean inferiores ni tengan alguna incapacidad para producir una pujante y rica literatura. Al contrario, son justamente situaciones sociales como el seminomadismo los que incrementan la elaboración de la palabra, que en ciertos grupos se constituye en el elemento principal de la creación artística. Así como en otros, la ritualización de ciertas prácticas del comportamiento, es motivo de exacerbación de la homológica práctica oral, y en consecuencia de un desbordamiento poético excepcional. Carga intensa de poesía, sin duda estos textos la tienen; pero además, los mismos son testimonios profundos de la vida colectiva, el depósito de los sueños, anhelos y esperanzas, la premonición de la muerte que les amenaza con saña implacable. Es de destacar el eje de significaciones contrapuestas que caracteriza esta producción, no sólo

de lo que va de los cantos de un grupo a otro, sino en el interior de una misma cultura. Un ejemplo desgarrador es el de los poemas Aché. Los primeros dan cuenta de los mitos fundacionales: el diluvio, el origen de la humanidad, el de la Luna, la vida de los antepasados. Los que le siguen —ya en cautiverio— hablan de «...nosotros que eramos antiguamente Aché vivos...», o más dolorosamente se consideran: «...los demasiado viejos, los ya muertos...». Esta trayectoria de la derrota, patente en los cantos, es como la historia de la violencia depredadora y sanguinaria de los «eternos Blancos», de la avidez «civilizadora» que va apoderándose de las tierras indígenas y contaminando las culturas, minándolas, destruyéndolas.

Hasta aquí eran conocidas las cosmogonías tradicionales de los grupos «prestigiosos» de la América indígena. El mérito principal de este libro es el de mostrarnos la vigencia actual de la producción literia en las diferentes culturas que han sobrevivido a las operaciones del genocidio y del etnocidio de la «civilización». El grado de interferencia en los cantos, permite constatar las diferentes situaciones de contacto. Gracias a ello podemos seguir la frágil curva que reúne la amenaza de una extinción cultural con la firmeza de una palabra sagrada y eterna porque nace de las creencias de la colectividad.—*OLVER GILBERTO DE LEON (Université de Paris IV, Sorbonne).*

LA SEVILLANIA DEL POETA RAFAEL MONTESINOS

Siempre hemos mantenido que Rafael Montesinos es uno de los más representativos poetas españoles de posguerra. Y con Ricardo Molina, Pablo García Baena y Alfonso Canales, forma el gran cuarteto que aporta Andalucía al panorama poético español después de la guerra civil. Y hoy, cuando nos disponemos a comentar su poesía hasta el momento, nos llega la sorprendente noticia de que en su tierra, en Sevilla, existe quien le niega el pan y la sal. Ocurre lo siguiente: ante la loable propuesta del concejal de Cultura del ayuntamiento hispalense, José Luis Ortiz Nuevo —poeta por más señas—, de roturar con su nombre una calle, se alza el insólito exabrupto de desconocerle méritos en un periódico por parte de un escritor paisano, a quien le queda todavía mucho camino por recorrer, para llegar a una cota siquiera cercana a la alcanzada por el poeta que actualmente repre-

senta, mejor que cualquier otro, la poesía sevillana. La envidia y los prejuicios localistas saltan a la cara de una manera tan burda en el artículo —aparecido en *El Correo de Andalucía*—, que por sí sólo se desautoriza. Es lamentable que estas cosas sucedan, que un poeta de la talla y la bondad de Rafael Montesinos, tenga que sufrir, en su propia tierra, la alevosía de los trepadores a ultranza. Pero esto, en realidad, no es más que una afirmación de su importancia, lógicamente.

Rafael Montesinos, que nació en Sevilla el año veinte, vive en Madrid desde 1941. Pero es un fiel del Sur. Un adelantado de su lar nativo, un andaluz legítimo. Y cuanto ha escrito está impregnado de sevillanía. Recordemos que Gerardo Diego, comentando su poesía, nos dice:

> ...es un poeta muy sevillano, y hay en su canto mucho de cante, de encanto indecible y dialectal, de misterio y gracia andaluza, aunque escriba en correctísimo castellano, sin ceceos ni seseos.

Y continúa:

> Hay en esta poesía una hondura, una gravedad de pronto que no borra la gracia juvenil, sino que la subraya más por el contraste.

Esta opinión gerardiana ante los primeros libros de Montesinos tiene todavía vigencia, pues el paso del tiempo y la madurez no han sido óbice para que el poeta mantenga su talante a lo largo de su trayectoria.

El sevillanismo de Rafael Montesinos ha sido igualmente muy bien visto por el crítico Juan de Dios Ruiz Copete, de quien nos complace transcribir un párrafo de su estudio *Rafael Montesinos, o la permanencia de un geografía:*

> Rafael Montesinos aprendió a sentir Sevilla —si es que eso se aprende— en los primeros veinte años de su vida, que son los más sinceros, tal vez los únicos sinceros y, desde luego, los que sirven para marcar la ulterior etapa de la existencia. Es decir, que cuando el poeta se traslada a Madrid definitivamente allá por el año cuarenta, se lleva ya el corazón tocado por el extraño duende de la razón vital de Sevilla, por la esencialidad de un pueblo a la vez patético y jocundo. Y allí el poeta, precisamente por eso, porque es poeta, sigue sabiéndose marcado de futuro por la sutileza de su tierra. Pero no cae, como otros, en la tentación de definirla —que ésa no es función de los poetas— sino de seguir sintiéndola. Sevilla está, por eso, continuamente en su nostalgia con el mismo grato picorcillo inevitable con que el primer pecado

habita en el recuerdo. Y porque eludió concretar lo que carece de concreción posible y porque pretendió antes que nada interpretarse a sí mismo —que ése sí es oficio de poetas— o soñando o jugueteando, en ocasiones dolorosamente, por el país de nácar *de sus recuerdos, con limpieza de niño travieso, con candidez* y algún que otro chispazo de ingenua perversidad a veces, y siempre sin trompetería, no cayó Montesinos en la lamentable misión del folklorista. En lo popular, en cambio, sí, siempre y cuando lo popular se admita, claro, como una categoría y siempre que este carácter no excluya cualquier otra estimación de su obra.

Y Antonio Burgos, que ahora critica inexplicablemente a los andaluces en la diáspora, en un artículo publicado en las páginas de huecograbado de *A B C* de Sevilla, allá por los años sesenta, afirmaba sobre Montesinos y su poesía:

Obra de perfección, bajo cada verso de Montesinos estará latente una Sevilla idealizada por la lejanía y universalizada por la tristeza, que el poeta ha creado en la ausencia por medio del recuerdo, la soledad y la nostalgia. No ha sido un milagro. Ha sido, ni más ni menos, el prestigio de la ausencia. Y un cierto destino inevitable, que —con Cernuda— han hecho exclamar desde siempre a los poetas sevillanos que tuvieron que vivir lejos de su ciudad: *¿Quién te olvida, tierra nativa, más mía cuanto más lejana?*

A las anteriores, debemos añadir la opinión al respecto de Fernando Ortiz, aparecida en *Nueva Estafeta:*

Nos hallamos ante un poeta que escribe desde una tradición —la andaluza— y que es esencialmente arcaico. La Arcadia: un mundo pasado donde no han surgido las contradicciones del mundo presente. Un lugar feliz, donde el sufrimiento y el mal se desconocen. Para Montesinos, La Arcadia es la Sevilla de su infancia o —*términos a veces equivalentes en su poesía*— *su* infancia en Sevilla. Aunque ambas cosas no sean en puridad una misma, Sevilla es el entorno cultural y humano que ha encarnado la infancia de Montesinos. Por eso ambos términos —la infancia, Sevilla— funcionan como sinónimos. Así pues, se trata de una Sevilla —como diría Antonio Machado— *fuera del mapa y del calendario.*

Muchas opiniones más podríamos acumular en torno a la sevillanía de Rafael Montesinos, de una sevillanía que aparece de vez en vez en sus versos y que atraviesa toda su obra. Una obra que ahora se reúne en el volumen *Poesía* (1944-1979), editado en la Colección Selecciones de Poesía Española, de la Editorial Plaza & Janés, de Barcelona, y que se complementa con la casi simultánea aparición de

Ultimo cuerpo de campanas, su último libro, como sexto suplemento de *Calle del Aire*, las ediciones que en Sevilla dirigen Fernando Ortiz y Abelardo Linares, con sumo cuidado y esmero tipográfico, y en esta ocasión enriquecida la entrega con dibujos inéditos de Jean Cocteau. Ante esta oportunidad, nos congratula, pues, repasar la poesía de Rafael Montesinos, una poesía que, como bien supo ver Ruiz Copete, está determinada desde sus inicios por el tiempo, la idea de Dios y la esencial espiritualidad del hombre, pero que también lleva implícita mucho de amor y de vivencia, o sea, de conciencia decantada.

En 1946, Rafael Montesinos publicó dos libros: *Balada del amor primero* y *Canciones perversas para una niña tonta*. Ya aparece en ellos la melancolía andaluza de Montesinos, y un fatalismo subyacente también, y, por contrapartida, una gracia lírica que combina el tono culto con el desparpajo popular, algo que valoramos altamente por lo que tiene de originalidad y de hallazgo, sobre todo en «Canción perversa de junio»:

Déjame dormir la siesta
contigo, amor, en tu cama;
contigo, aunque no la duerma.

Palabras te iré diciendo
que antes de salir de mi
resbalarán por tu cuerpo.

Las altas horas del sol,
con su silencio serán
cómplices de nuestro ardor.

Déjame dormir la siesta,
contigo, amor, en tu cama;
contigo, aunque no la duerma.

E igualmente cabe destacar, por su sentido de *lo jondo*, «Canción de amor»:

De tanto como te pienso,
tú eres ya toda mi alma
y yo soy sólo mi cuerpo.

(Ay, amor, amor, amor.)

Me estoy muriendo y no tengo
un sitio en tu corazón
adonde caerme muerto.

Estas soleares pueden ser cantadas, podrían haber sido dichas al compás de la guitarra, por el mismísimo Manolo Caracol, el cantaor en plenitud por aquel entonces. En definitiva, el poeta Rafael Monte-

sinos ya estaba perfilado en estos poemarios. Todo lo que después se acrecienta en su poesía está sembrado en ellos.

Seguidamente, el año 1946, Montesinos publica *El libro de las cosas perdidas*, hace en sus páginas un despliegue en lo formal verdaderamente lujoso, con un magistral dominio de la métrica, para darnos esa *cosmovisión* de su Arcadia, que tanto le motiva, y que fundamenta lo que venimos llamando su sevillanía infusa, bajo la égida de la sentencia machadiana: «Se canta lo que se pierde». Mas Rafael Montesinos no ha perdido nada, todo lo lleva consigo, en su verso:

la pereza antigua de andaluz olvidado
....
el corazón que os traje de mi ciudad herido
....
un sueño adolescente
....
Sevilla, ayer; y ahora entre los ángeles
....
¡Campanas de Santa Clara!
....
la ilusión primera

etcétera. El poeta se debate consigo mismo y promueve una búsqueda de afirmación que tal vez no consiga en todo su propósito, pero que sin duda le proporciona un asomo al camino a seguir posteriormente.

Dos años después, en 1948, edita la Colección Adonais *Las incredulidades*, donde el poeta Montesinos, hondamente religioso, se somete a una larga serie de porqués, interrogándose mismamente sobre lo divino y lo humano:

Si yo un eterno amor perdí,
¿qué cosas pueden ser eternas?

En este libro que se inicia preguntándose extrañado e incrédulo:

Parece mentira, ¿Yo
por las calles de Sevilla?
¿Yo?
¿Seré de verdad, Dios mío,
o soy lo que ya pasó?

y que termina confirmando su para siempre sevillanía ingénita,

Ay ciudad de mi infancia,
si algo me queda
búscalo junto al aire
de tus palmeras.

Tú, la más andaluza;
tú, la más mía,
llévame de mi pena
a tu alegría.

Llámame y no me cites
cerca del río,
mira que yo lo tengo
todo perdido.

Rafael Montesinos inserta su «Romancillo de la Esperanza de Triana», composición que se nos antoja la de mayor sabor popular de cuantas ha escrito, el poema más fino de los muchos que específicamente han sido motivados en tantos poetas por la Semana Santa, algo tan sevillanísimo y entrañable, que al dirigir quien estas líneas escribe la grabación del disco *Coplas de Feria y Romería* (CBS), se me ocurrió su inclusión, encargándole a Manolo Sanlúcar que lo musicara con su guitarra, para que lo cantaran —y así lo hicieron— Pepi Benítez, Fernando Gálvez y Romerito de Jerez, resultando de una gran belleza y donosura flamenca. *Las incredulidades* es, pues, un libro con grandes aciertos, donde el intimismo brota de la contemplación y se torna apretadamente reflexivo, verbigracia,

Sé que la vida es amarga,
por la parte que me toca.

Solamente diez poemas forman el *Cuaderno de las últimas nostalgias,* aparecido en 1954. Rafael Montesinos los ofreció precedidos de la siguiente introducción, que transcribimos íntegra, por considerarla en cierto sentido aclaratoria de su actitud poética y de su actitud humana:

> Los poemas recogidos en este *Cuaderno,* últimos poemas nostálgicos —¡Dios lo quiera!— de mi obra, fueron escritos en tres años tristes, en momentos de abandono, de desconsuelo y de hondas desilusiones; años de transición a la esperanza, que, aún no definida del todo, se vislumbra en esa larga elegía final donde el diálogo es un pretexto para que el poeta discuta consigo mismo, se anime y desanime. Son poemas escritos antes de enfrentarme con esa nostalgia del porvenir, alegre y esperanzadora, que cuando llega a nosotros no es precisamente para derrumbarnos. No es de extrañar que mi labor poética de tres años seleccione un tan corto número de poemas, pues —contra la vulgar creencia falsamente romántica— cuando la vida anda mal y desganada no marcha muy bien la poesía. Estos poemas póstumos de mi nostalgia son como una continuación o apéndice de mis libros anteriores. Aquí subsisten aún los temas de *El libro de las cosas perdidas* y *Las incredulidades;* al menos, los tres principales: la

infancia, la tierra nativa y el amor, que en este *Cuaderno* aparece todavía como un recuerdo, como un lamento, y no como una gozosa realidad ilusionada. Por eso cuando el editor de mis primeras poesías completas, libro aún por publicar, me pidió que reuniese en un solo volumen mis tres títulos anteriores, yo —en el original que entregué— agregué a dichos libros estos poemas, por encontrarlos más identificados con el espíritu elegíaco de mis cosas perdidas que con el aire alentador de mi obra última. Y así, los separé de mis otros poemas más recientes, agrupándolos bajo el título común de *Ultimas nostalgias* con el que ahora aparecen.

De acuerdo en parte, porque la nostalgia del ayer seguirá recorriendo la poesía de Montesinos, como ya se verá.

Hay que señalar que lo más significativo de esta muestra de Montesinos, del *Cuaderno*, es la «Elegía a Doña Carmen Escobar Padilla», donde se produce ese diálogo que en la introducción indica su autor, porque denota nuevos rumbos en su poesía, dado que el verso se adensa y se conjura grave, emprende un refilón narrativo, se hace de algún modo más descriptivo y explícito.

En 1955, Rafael Montesinos vuelve a publicar, llevado a lo mejor por la razón que define con uno de sus más determinantes endecasílabos:

La vida es pobre, pero Dios la ampara.

Y debemos reconocer que encontramos en este libro, titulado *País de la esperanza*, piezas claves en la obra del poeta sevillano, como la elegía «A un amigo», emocionante y original, poema digno de la mejor antología de la poesía española contemporánea:

Ramón Camblor, amigo; la palabra más bella
te doy: amigo. ¿Miras solitario tu mar?
Violento partidario del pobre y de la estrella,
¿guardas la misma forma de pensar?

¿Recuerdas que decíamos «El mundo está mal hecho»,
tú desde la violencia, yo desde el alma triste?
Con tu bomba de mano y el dolor de mi pecho,
¿no hemos soñado un mundo que no existe?

De allá, de San Lorenzo, vendrán las brisas leves
buscando la montaña de Santa Catalina.
Y tú estarás en medio, corazón que te atreves
a gritar tu verdad en cada esquina.

Y te irás por las olas de tu Gijón nativo
con alguien que remando se gana su dinero.
Y volverás más solo, amargo y pensativo.
Y dirás las tristezas del barquero.

Llueve sobre Madrid. La tarde muere ahora.
Ramón, estoy pensando que nada nos separa.
Esa mujer que pide y ese niño que llora
buscan mi corazón que les ampara.

¿Y qué voy a contarte que no sepas de mí?
Anduvo triste un tiempo mi alma enamorada,
algo he sacado en limpio: llegué, besé y perdí.
Pasa la vida y no me pasa nada.

En mi amistad te quedas con mis sueños diversos,
mientras los otros —¡déjalos!— por su miseria luchan
Con tus libros de química y mis libros de versos,
nuestras almas mirándose se escuchan.

Todos aquí aguardamos a que regreses. Mira
a tu cielo nativo, espera en Dios, no temas
a la vida; no es mala, después de todo. Mira,
mira cómo me nacen los poemas.

Y junto a este singular poema, la concreción sentenciadora de la copla definidora y definitiva:

Soledad de ir viviendo
mi soledad con los otros
es la soledad que tengo.

Versos tan ligados, que no sabemos, que no podemos, deslindar de ellos la filosofía del ritmo; por eso el cantaor Fosforito, y tantos otros, cantan estos versos soleaeros de Montesinos, versos tan rotundos como andalucísimos:

Que nadie se llame a engaño.
Todo el que vive por dentro,
por dentro se va matando.

Vale esta copla por sí sola para salvar una voz poética «por los siglos de los siglos tantos». Pero en este *País de la espearnza,* donde Montesinos dilucida su soledad, es decir, descifra de abierta manera su entidad poética, no hay que olvidar una parte capital, los «Poemas a Marisa», los versos encendidos y entrañables a la Amada, a la providencial mujer que siempre existe detrás, al lado, junto al costillar de todo poeta verdadero; una Amada o niña para eterna compañera, a la que llega a decirle, a cantarle un amor sin límites de tierra o de cielo:

Más allá de mí mismo he de quererte,
más allá de mi nombre y de mi olvido.

Tres años más tarde, 1958: *El tiempo en nuestros brazos.* Se trata de un poemario variopinto, que va desde lo amoroso a lo elegíaco, pa-

sando por poemas de marcada índole religiosa, persistiendo en la evocación de la infancia, en la sevillanía irreprimible y en la cavilación en torno a la soledad. En el corazón del libro, hallamos los versos que quizá puedan definir, mejor que toda teoría, la almendra de la poesía de Rafael Montesinos. Seis octasílabos que responden al título «Soleares a solas»:

Será preciso morir
para despertar del sueño
que estamos soñando aquí.

Razonando estoy la muerte.
Por más vueltas que le doy,
no consigo convencerme.

Y llegamos a *La verdad y otras dudas*, de 1967. Ya el título es un hallazgo. Ha pasado el tiempo y el poeta reaparece enriquecido de inquietudes nuevas, ¿nuevas?, al menos configuradas desde distinta perspectiva, pues Montesinos agudiza su sentido de lo social y lo injerta en el paisaje andaluz. De este libro ha escrito ese penetrante crítico que es el poeta Enrique Molina Campos:

> En 1967, cuando las nuevas promociones de poetas irrumpen pidiendo la palabra y desentendiéndose de la paz, arrojando —no contra la injusticia, sino al fondo del desván— el *arma cargada de futuro*, Rafael Montesinos publica *La verdad y otras dudas*, poemario escrito a lo largo de ocho años de tristeza y rabia por la indigencia y el desamparo de los braceros andaluces, de los misérrimos inmigrados del Pozo del Tío Raimundo. Poesía social, para entendernos. ¿Sin más? Habrá quien piense que sin más. Yo saludo en este libro la libre cordialidad, nada doctrinaria, de un sentimiento que, brotado de sólidas convicciones, es tan *natural* que corre cantando, despojado de túnicas tribucias y también de camisas *coloradas falsamente* —que diría Fray Luis de León—. La denuncia canta y el testimonio pone la música y las palmas.

Suscribimos en toda su extensión e intención la tesis de Molina Campos sobre este poemario de Rafael Montesinos. Y no nos resistimos a copiar unos versos capitales, posiblemente clarificadores de su sentido sustancial, espiritual y humano, social por ello, de la poesía:

Yo canto lo que me pasa,
que muy bien puede pasar
al que por mi lado pasa.

El poeta corre aquí el riesgo de lo prosaico, pero lo salva gracias a la fuerza intrínseca de su declaración de principios, ese sentir homogéneo, esa idea compartidora de lo colectivo, en verídica hermandad testimonial.

Para Fernando Ortiz, uno de los exegetas del poeta, el *Cancionerillo de tipo tradicional*, 1971, «es un ejercicio ligero y arcaizante, resuelto con impecable técnica y con notable sentido del humor». Sí, pero a pesar de su carácter de homenaje a una de las fuentes de su poesía, se nos antoja a nosotros un poemario personalísimo, donde se agudizan giros y maneras de su estilo al comprimirse, principalmente en los versos más cortos, volviendo a veces a la gracia inusitada, sevillanísima, de su «Canción perversa de junio», por ejemplo:

Quien te besara
niña, en verano,
sobre la yerba,
bajo los álamos.

La antología *Poesía* (1944-1979), termina con cinco poemas inéditos, pertenecientes al libro *Ultimo cuerpo de campanas*, recentísimamente publicado. Un libro que Rafael Montesinos define en su frontal, bajo la justificación de «lugar de dedicatoria»:

Tú, mi libro más triste,
amarillentos folios de estos años,
diseminadas páginas, anónimo
dolor, secreta dicha, esperanzada
palabra, ora pro nobis, letanía
letal, estatua entre la niebla, mira-
me aquí, recomponiéndote, ordenando
con amor estas páginas perdidas,
numerando mis viejos desencantos,
hoja tras hoja, otoño derrumbado
por el dorado suelo de noviembre,
tú, mi libro más triste, ¿quién dedica
viejos olvidos, dime?

Indiscutiblemente, es un poemario interferido de escepticismo, donde el poeta llega a dudar incluso de la valía de la memoria, del aliento vital del recuerdo:

...Sueña
con el frágil cristal que fue tu vida,
si es que hay sueños después de este convite.

Mustia alegría hacia el futuro, engaños,
esto que ves ahora.

¿Desencanto? ¿Sobrepujamiento de la melancolía? ¿Asalto paulatino al fatalismo?:

nadie sube de nuevo hacia su olvido.

¿Es posible tanta respuesta?:

Siempre dudando, y no sé
si no seré la primera
mentira que olvidaré.

Este libro requinta la trayectoria lírica de Montesinos, repella todos los matices y lubrifica sus enroscamientos, quizá porque a la sensibilidad ingénita se le une, crecida, la yedra de la experiencia. Y esto se hace clarividencia, calidoscopio del sino:

Vida, muerte, luz, infancia,
tu cuerpo claro de mar.
(Con paletadas de sombra,
todo me lo quitarán.)

Y a la par del fatalismo, la perenne sevillanía, ahora susurrada, estremecida, depurada en su esencia, más decantada y sangre que nunca:

Hace ya muchos años que falto de mi infancia:
la sola patria que conozco.
Es su color el verdiblanco de la esperanza;
su himno, las palmeras.
Forzado fue el destierro, sincera la palabra
(lo único que sostengo entre las manos).
¿Cómo tener más tierra que la perdida? Nunca
olvidará la carne su despertar. Ni el alma.

Decidme. ¿Qué habéis hecho de todo lo que un día
dejé a vuestro cuidado tristemente?
Responderéis de todo lo traicionado y roto
a la ciudad más bella que soñaran los dioses
(y lloro —puro bronce— junto al río
por la ciudad futura de los dioses,
por la gloria, el olvido y los escombros).

Esta cuarta y última parte del poema «Campo de jaramagos» —*(De la ira y la tristeza)*— muestra ya de forma consumadora, ¿miltonianamente?, la asunción total de un paraíso gozado y padecido: Sevilla o el alma.

Finalmente, no podemos dejar de decir algo que creemos firmemente cierto: Rafael Montesinos, por su fidelidad a sí mismo, por su continua vigencia, por la progresiva consumación de sus motivaciones líricas, es un poeta en crecimiento y original entre los de su generación por su voz pensativa y grácil. Un poeta que resalta en el tiempo, en su tiempo, hacia el mañana. ¿Qué maquiavelismo es capaz de negarle en vida el rendibú de su tierra? ¿Quién osa dudar de su sevillanía?—*MANUEL RIOS RUIZ (Calle de La Hacienda de los Pavones, 66, 3.º A. Barrio de Moratalaz. Madrid-30).*

GONZALEZ DEL VALLE, LUIS T.: *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana.* Society of Spanish and Spanish-American Studies, Estados Unidos, 1980.

Estamos ante un buen ejemplo de esa labor de erudición y crítica que tantos hispanistas y estudiosos de la literatura española e hispanoamericana realizan en Universidades y Centros de estudio de los Estados Unidos de América.

La obra es una colección de estudios sobre distintos autores, constituyendo el bloque de los dedicados a García Lorca una buena parte del libro.

El primero de ellos —«El fracaso del ser: la dimensión simbólica de *El maleficio de la mariposa*»—, a través del análisis de los símbolos de la naturaleza que en la pieza aparecen —insectos, rocío, estrellas, flor, mariposa—, y de los distintos personajes, extrae la siguiente conclusión: «A través de *El maleficio de la mariposa* se es testigo del bregar constante a que el individuo se ve expuesto en su intento de trascender sus limitaciones... Esta lucha... cobra fuerza a través de cuatro personajes, que, a su vez, ejemplifican, distintos niveles de la realidad: Curianita Silva y su amor mundano por el Curianito, Curianito y su obsesión por la figura poética (y algo sobrenatural de la Mariposa), la Mariposa y sus frustrados anhelos de alcanzar las estrellas mismas, y la Curiana Nigromántica con sus extraordinarios poderes que le permiten recalcar con su sueño los dilemas centrales del drama. Por su parte la palabra 'maleficio'... es indicio de la futilidad de nuestras aspiraciones más elevadas. Nada en la obra, sin embargo, apunta a que debamos bajar nuestras miradas debido a nuestra capacidad inherente. Por el contrario... parece afirmar, más que nada, el triste destino del ser humano: tenemos que intentar lo imposible a sabiendas de nuestro fracaso.»

Parecida tesis sostiene en «*Mariana Pineda:* un drama embrionario»: lo vegetal condensa simbólicamente el bregar constante sostenido por la vida y la muerte (en sus muchas manifestaciones) en un ser. Al mismo tiempo, documenta lo vegetal... que motiva conceptualmente este drama.

El análisis de la presencia del mundo natural, en especial el mundo vegetal —y dentro de él las flores—, y de su función como símbolos-metáforas en el teatro de Lorca culmina en «La dimensión estética de las flores en *Bodas de sangre* (un estudio de los usos de la metáfora y el símbolo en el teatro)». La conclusión a la que llega es la siguiente: «Las flores en *Bodas de sangre* operan como elementos poé-

ticos que se repiten con variaciones creando una atmósfera que si bien resulta imprecisa (cual las muchas melodías que forman una composición musical) en su totalidad constituyen un sentido subyacente que no puede ser ignorado si se intenta comprender esta importante tragedia de Lorca. Por medio de las flores, y en su relación con otros elementos poéticos, el conflicto central de *Bodas de sangre,* la lucha entre la vida y la muerte, se manifiesta con indiscutible intensidad.»

En «La concepción musical de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*» trata el autor de acercar la estructura de la obra a la del primer tiempo de la sonata-allegro: el contraste de dos temas (o tema y contratema) produce el argumento y la tensión de la obra. En principio, la propuesta no resulta extraña, dada la pasión y conocimiento de la música por parte de Lorca. Pero no parece que haya habido un propósito expreso de Lorca, sino que ello resulta del acercamiento estructural que siempre tuvieron formas teatrales y musicales.

En «El conflicto entre la Poncia y Bernarda Alba: una reconsideración», después de afirmar que el crítico Spires se equivoca al utilizar los códigos críticos de Barthes para establecer, a través de la Poncia, una relación entre *La casa de Bernarda Alba* y la España anterior a la guerra civil, establece la relación entre ambos personajes a la luz de sus particulares características. Su tesis final, después de esta operación, es la siguiente: «Más que un personaje fundamental en la lucha dramática que caracteriza a *La casa de Bernarda Alba,* la Poncia es una avenidad que le sirve a García Lorca para reiterar ciertos aspectos fundamentales de su última tragedia: la decadente hipocresía que prevalece en el cosmos y que sacrifica innecesariamente al ser humano... La Poncia nada agrava, ella refleja fielmente aquellas fuerzas que facilitan el conflicto trágico en *La casa de Bernarda Alba.*»

El resto de los estudios son dispersos —en el tiempo y en el espacio— y desiguales.

El personaje *Lira,* en *La Numancia* de Cervantes, es rescatado en su valor central como individualización del heroísmo colectivo, y en su valor simbólico, tal como se concebía en el Renacimiento: encarnación de la música, la belleza y el amor.

A medio camino nos parece quedarse el estudio del vasallaje en «Estudio interpretativo de *El Duque de Viseo»,* de Lope.

Su tesis es que Lope «hace de Don Juan II un mal rey, un rey que por sus valores morales no merece serlo, pero a quien sus vasallos tienen que obedecer y no deben juzgar, ya que él es su monarca, el representante de Dios en la tierra». Un encuadramiento de esta pieza

en la totalidad del teatro español del siglo de oro —tal como lo hace, por ejemplo, Maravall— hubiera llevado a matizar más la función social general que en esta época cumple el teatro frente a la Monarquía. Sin embargo, sí resulta interesante el estudio del personaje secundario Brito: como espejo en el que se refleja la bajeza moral de su señor, y como resorte en la cadena de causa y efecto que prevalece en la pieza.

Por lo que respecta a la pérdida o no de la honra de Doña Ana en «La seducción de Doña Ana en *El Burlador de Sevilla:* una reconsideración», nos parece totalmente acertada la conclusión: «Lo central es que Don Juan trató de seducir a Doña Ana y que desde un punto de vista moral su propósito, como bien afirmó Don Gonzalo (versos 2764-65), es suficiente para condenarlo.»

María Remedios, en «El personaje de María Remedios en *Doña Perfecta*» es vista a la luz de la ironía que provoca su propio nombre: «más que un 'remedio', la sobrina de Don Inocencio es una catástrofe. Es esta distancia entre lo que María Remedios es y lo que debería ser según su nombre, lo que provoca la ironía que observamos en su nombre».

Interesante estudio el que intenta esclarecer *Augusta* de Valle-Inclán a la luz de la teoría estética —y metafísica— expuesta por el mismo Valle en *La lámpara maravillosa:* su concepción circular del tiempo, su platonismo de las formas, su quietismo. Por otra parte, sirviéndose de las secuencias rituales establecidas por los antropólogos, una lectura de Augusta a la luz del rito de iniciación, así como del ambiente mítico en que se desarrolla, supone un avance notorio sobre los acercamientos críticos de que se dispone.

La novela *Rosita* de Valle-Inclán («Aspectos temáticos y técnicos de *Rosita»),* frecuentemente olvidada por los críticos, presenta rasgos que no son sino anticipaciones de la obra valleinclanesca: el distanciamiento del autor hacia lo narrado, la animalización de personajes, lo simétrico y lo funcional de las partes de la obra y lo plástico, el tema del amor como juego, lejos de la grandilocuencia y pomposidad de Echegaray, etc.

Contundente se muestra el crítico respecto al carácter de extrañeza de *La cara de Dios,* de Valle-Inclán (*«La cara de Dios:* novela alienígena»). Esta extrañeza tiene una doble fuente, una externa y otra de orden interno: de origen externo: los elementos que toma de la pieza del mismo nombre de Arniches y de la novela de Dostoiewski *Netochka Nezvanova;* de origen interno: la falta de integración funcional de las fuentes, la presencia tan frecuente del narrador que excluye toda pretensión de distanciamiento, y el marcado énfasis en lo emo-

tivo sin que existan razones estéticas que lo exijan. El resultado del análisis es contrario a la tesis sostenida por García-Sabell, que ve en *La cara de Dios* la síntesis del «polimorfismo valleinclanesco». Esta novela, la más voluminosa de Valle-Inclán parece haber sido escrita y montada rápidamente por necesidades económicas. González del Valle sentencia: «Es... su peor creación en este género (la novela); una novela que por sus características bien podría decirse que sólo tiene de Valle-Inclán su firma.»

El poema de Antonio Machado «El crimen fue en Granada» («'El crimen fue en Granada, de Antonio Machado: nuevo acercamiento a varios versos») está corroborado por medio de asociaciones acústicas.

Frente a la consideración habitual de *El señor de Pigmalión,* de Jacinto Grau, como una farsa, el crítico («Farsa y tragedia en *El señor de Pigmalión:* una reconsideración») ve en ella la coexistencia de dos dramas, que, si bien están muy relacionados, ejemplifican dos géneros con características propias, la farsa y la tragedia.

Y, volviendo a su preocupación por el valor simbólico de los elementos naturales en las obras literarias analiza la presencia y la importancia de la flora en *La dama del alba,* de Casona, «Símbolo y leyenda en *La dama del alba:* la importancia del mundo vegetal»).

Sigue un análisis de las identidades que se van propiciando en el poema de Dámaso Alonso «A un río le llamaban Carlos»: río = vida = Dámaso» («La fusión de entidades en el poema 'A un río le llamaban Carlos'»); un breve análisis de *Cinco horas con Mario,* de Delibes («La intransigencia del ser y su fracaso: el mundo 'maniqueísta' de *Cinco horas con Mario);* dos breves estudios dedicados a la producción de Ramón Hernández: «la 'intercomunicación narrativa multidimensional' y *Algo está ocurriendo aquí»* y «Hacia una interpretación de *Fábula de la ciudad»;* «Un poema desconocido de *Emilio Ballagas».* El libro termina con un estudio de *Sobre héroes y tumbas,* de Sábato: «La ambigüedad ejemplificada en la narrativa hispánica contemporánea: una cala en el mundo novelístico de Ernesto Sábato».—*MANUEL BENAVIDES (Angel Barajas, 4, Pozuelo-Estación, MADRID-23).*

NESTOR A. BRAUNSTEIN: *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan).* Siglo XXI, Méjico, 1981, 241 pp.

Reúne este volumen tres grupos de trabajos, que responden a tres inquietudes temáticas: los criterios de clasificación del psicoanálisis, unos elementos de teoría del sujeto y un intento de recuperación de Freud a pesar de los freudismos oficiales y con apoyatura en ciertas categorías lacanianas.

Como en su anterior libro (un volumen colectivo: *Psicología: ideología y ciencia,* 1975), Braunstein opera en la crítica de los tópicos institucionalmente aceptados para construir conceptos despojados de falsos razonamientos y condicionantes ideológicos indeliberados (como suelen ser los condicionantes ideológicos). La crítica de la ideología es el espacio de la ciencia.

Al cuestionar las clasificaciones oficiales de las enfermedades psíquicas, por ejemplo, lo que hace es criticar el concepto naturalista de enfermedad mental, que consiste en creer que la enfermedad es una entidad natural, anterior a su descubrimiento, y que la razón científica lo único que hace es reconocerla por medio de una elaboración inductiva. La conclusión de Braunstein es perfectamente opuesta: la enfermedad nace con su categorización, que no es el estupor lúcido del saber ante el hecho, sino una forma de manejar la realidad. Para demostrarlo, acude a categorías de algún modo marginales, conductas que la moral o la paz social reciben como anónimas y que encasillan, con cierta comodidad gnoseológica, en el mundo de los trastornos psiquiátricos.

La parte central, por muchos motivos, del libro, es la segunda, donde se construye (también se destruye y se reconstruye) una teoría del sujeto, a partir de los aportes de Freud, Marx y la lingüística post-sausurriana. Aquí, como en la parte final, la inquietud del investigador es deslindar el modelo social de sujeto (el yo realizado conforme a un paradigma que proviene de la presión social externa, es un super-yo o un ideal de yo) y el sujeto propiamente dicho, que está conformado en un espacio social preexistente, donde se amoldan los impulsos del Ello por medio del lenguaje y de la ideología. Entre las ilusiones que ha venido a destruir el freudismo figura, en primer término, la propiedad privada de lo que se ha llamado tradicionalmente *personalidad,* sistema de enmascaramientos y de reconocimientos sociales que encubren la articulada realidad común de los sujetos. Con

esto tiene que ver, también, el concepto de *cura* convencional, igualmente cuestionado por Braunstein. Es un concepto represivo, en que el analista trata de imponer un modelo imagniario de sujeto al sujeto del paciente, modelo basado en ciertos esquemas previos e inconmovibles de desarrollo sexual y madurez. Dice el autor (o quien lo haya escrito): se puede leer, en suma, en la página 208:

> El analista es el que se niega a ser el otro imaginario de su paciente; el que se coloca en el lugar de nadie, que es el lugar de todos, el lugar del Otro. Y al hacerlo permite que el yo del paciente se vea desplazado para que pueda apreciarse el lugar del sujeto, que es también el lugar del símbolo que lo ha hecho ser quien es...

En la sección final, como se dijo antes, se vuelve a Freud por encima de los freudismos oficiales y con la ayuda de Lacan. No para hacer lacanismos igualmente oficiales, que suelen deslizarse, como está a la vista, hacia gongorismos mandarinales y misticismos que tratan de superar la figura del analista burgués por la del exorcista (¿burgués?).

Releer a Freud para recuperar lo que en él hay de investigador del hecho humano («Creemos en el poder de la palabra que nos ha hecho hombres» es la conclusión —antropológica, sin duda— del libro en página 241) y, por lo mismo, de los mecanismos sociales de sujetación que han construido su historia y gracias a cuyo conocimiento —no a su cura, en el sentido impuesto de sujetar mejor lo desujetado— puede imaginarse libre a partir de ser más verdadero, o sea de tener una representación de sí mismo más conforme a la desnudez de las cosas, entrevista fugazmente entre el ropaje de la Ideología. Que es otra cosa.—*B. M.*

JUAN CANO BALLESTA: *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933).* Orígenes. Madrid, 1981, 253 pp.

España, país llegado con atraso al desarrollo industrial, rinde, como Italia, y por parecidos motivos, un culto idólatrico a la nueva civilización económica maquinista. Tanto para considerarla inhumana y retroceder ante ella hacia espacios de bucólica pureza rural como para caer de rodillas ante sus realizaciones como bellas en sí mismas. Y si Ruskin juzgaba infaliblemente feo todo país rico porque el humo de las fábricas ensuciaba los paisajes y corroía los monumentos, el futurismo (una teoría italiana y una palabra anticipada por el mallor-

quín Gabriel Alomar) entenderá que un automóvil de carrera es más hermoso que la Venus de Milo.

Cano Ballesta analiza ambas actitudes a través de la lírica y, en menor medida, de la narrativa. El bucolismo naturalista rousseauniano aparece, por ejemplo, en Juan Ramón Jiménez y en ciertas obras de Pío Baroja. La estética del maquinismo se corporeiza, íntegramente, en el movimiento ultra. Espigando en sus materiales, sobre todo en las revistas banderizas de la época, el autor se hace cargo de las contradicciones de este futurismo hispano, ideología de una burguesía industrial relativamente débil, que sueña más que realiza su situación en el mundo contemporáneo.

> Los futuristas están tan fascinados por las maravillas del progreso técnico que no perciben sus innumerables facetas negativas: suburbios sucios e inhabitables, explotación del proletariado, paisajes destrozados por las fábricas y sus deshechos. A pesar de las aparentes e ilusorias rebeldías están creando un nuevo lenguaje o escritura que asume los grandes intereses de la burguesía dirigente (p. 89).

La renovación vanguardista es inconstante respecto a la celebración de la revolución industrial y pronto se convierte en un arte *deshumanizado* (en el sentido orteguiano de la palabra) y en un purismo esteticizante, simétrico del combatido retoricismo modernista que la antecede.

> Las letras españolas de los años veinte son obra de una clase culta que no se identifica con el gran público o con lo que llamaban los románticos el pueblo. Su ideología de clase cristaliza en una escritura de tono y rasgos muy peculiares que no hace sino acentuar la incomunicación original con las masas: hermetismo, estilización, irrealismo, imaginismo, pureza y enfoque intelectual (p. 162).

Con estas líneas colabora el proceso de extenuación política del sistema canovista, el golpe de Estado de 1923, que arroja a la intelligentsia al apoliticismo y la liquidación de las ilusiones cívicas del 98.

Como intento de síntesis, Cano Ballesta señala cierta poesía de García Lorca, esbozada en sus obras primeras y que eclosiona en *Poeta en Nueva York:* la denuncia de los desgarros de la sociedad industrial desde dentro, asumiendo su realidad como contexto y su estética como elocución. El texto se redondea, así, en todas sus incitaciones, trazando la curva de un capítulo crucial en la historia mental de la España contemporánea.—*B. M.*

ERNESTO GOLDAR: *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50.* Plus Ultra, Buenos Aires, 1980, 219 pp.

La *petite histoire* es la cenicienta de la historiografía. Se la llama a la hora de barrer la basura del festín donde han participado los héroes. Sin embargo, la historia no es la de los *grandes hechos,* sino la de cualquier hombre en cualquier momento. De lo cotidiano no hacemos caso pero, no obstante, a la hora de evocar, nadie recuerda haber vivido en la viñeta del libro de historia, sino en la ramplona y desconocida cotidianeidad.

En América Latina, el brasileño Gilberto Freyre abrió un espacio microsociológico con sus libros eruditos, agudos y divertidos. El prologuista de esta entrega de Góldar, Juan José Sebreli, inició este tipo de trabajos en Argentina con su hoy clásico *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964).

En dichas huellas, Góldar encuentra su camino y practica un prolijo rastreo de olvidos históricos, sobre todo en fuentes periodísticas (y aun marginales: anuncios de publicidad y *avisos clasificados)* y orales, reteniendo de los testigos la efímera presencia de lo que se llevará la muerte.

Regímenes alimenticios, códigos vestimentarios, hábitat, modelos de belleza y sexualidad, medios de transporte, educación de los niños, la *gran* cultura, el léxico del habla, las formas del amor y el erotismo —gratuito o pago—, los ídolos deportivos, los grandes casos del amarillismo delincuencial, las enfermedades, los medicamentos y los ritos fúnebres pasan con vivacidad, mirados, sobre todo, desde el ángulo de las clases medias de Buenos Aires, a mitad de camino entre decadentes modelos europeos y pujantes modelos norteamericanos, desconcertada por los cambios sociales que identificó con el peronismo (aunque venían de antes y seguirán más tarde) y sacudida en su inmovilismo sociocultural por la posguerra y la desfactorización del país respecto al imperio inglés.

En Argentina, la mitología suele sustituir a la historia y deteriorar las relaciones de la conciencia con el pasado, pues el mito es eterno e impide ver lo efectivamente vivido. Un texto como el presente, ajustado en su realización a cierta modestia de presupuestos, colabora a producir el efecto contrario: sin desdeñar las complacencias de la nostalgia y el pintoresquismo, ilustrando el *revival* con oportunos flashes de reflexión sociológica, recupera para el saber histórico las cenizas de lo que el viento del olvido se llevó: la desconocida e inexorable cotidianeidad humana.—*B. M.*

RICARDO PIGLIA: *Respiración artificial.* Pomaire. Buenos Aires, 1980, 276 pp.

Ricardo Piglia (1941) milita en la penúltima generación de escritores argentinos (aunque su tesis, como veremos, es que ya se trata de escritores póstumos). Ensayista sagaz, ha dado textos penetrantes sobre Arlt, Borges, Puig. Narrador menos sagaz *(La frontera* y *Nombre falso),* pudo, sin embargo, en el último volumen citado, apuntar un género poco desarrollado en Argentina: el relato conceptual *(Homenaje a Roberto Arlt).*

Es ésta su primera novela édita. Sufre esta condición inicial incorporando un torrente de reflexiones eruditas en torno a dispares asuntos, como la lectura que Jakobson haría de Hemingway, la evocación de Wittgenstein por un discípulo apócrifo, polaco y exiliado en Argentina, las relaciones de los escritores inmigrados con el medio cultural rioplatense, etc. En un largo coloquio socrático (la voz de Sócrates se reconoce en el eco de sus interlocutores) unos personajes glosan la historia de la literatura argentina: en ella, Borges es el último escritor del siglo XIX y con la muerte de Roberto Arlt (en 1942, cuando Piglia era un aprendiz de caminante) se acaba la era moderna. Se trata —es factible concluir— de un mundo muerto o posmoderno, o sea utópico (de hecho, todo el libro puede ser leído como la novela de anticipación de un exiliado argentino del ochocientos).

La cultura y la agudeza ensayística de Piglia protagonizan el discurso que; en proyecto, debió ser una novela, mayormente epistolar. Pero la narración queda oculta por la intervención del ensayista Piglia, someramente disfrazado de personaje variable, y que bloquea sistemáticamente el acceso del lector a los hechos narrados (o desnarrados, si se prefiere). Resulta del empeño de una suerte de *relato intelectual,* si por tal se entiende el que solía practicar Aldous Huxley en los tiempos de *Contrapunto.*

A veces, la disputa intelectual puede constituirse en acción narrativa *(La montaña mágica,* de Thomas Mann). En otras, la tentativa de narrar se disuelve en un ensayo coloquial, con o sin apoyaturas en una mimesis del habla. Es el caso de *Respiración artificial,* obra comprometida desde el título: el ritmo pulmonar sufre la densidad de un aire de invernáculo (o biblioteca); los años de mutilación histórica de Argentina han hecho de la asfixia un modo de vivir y/o de sobrevivir.—*B. M.*

JUAN JOSE SEBRELI: *Fútbol y masas*. Galerna. Buenos Aires, 1981, 198 pp.

Con este libro, y tras el eclipse provocado en su obra por la política cultural argentina del quinquenio 1976/1980, Sebreli retoma la serie de sus trabajos dedicados a hacer la crítica sociológica de la vida cotidiana y las creencias masivas de la sociedad argentina. Iniciada con *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964), se continúa con *Mar del Plata, el ocio represivo* y sus estudios sobre (contra) el populismo.

En el trabajo examinado, ambas líneas confluyen. En parte, el libro se dedica a estudiar los aspectos sociales del fútbol: su origen clasista, su consolidación en una sociedad urbana atrasada y con poblaciones recientes y de débil modelo identificatorio, su conversión en un negocio de gran escala financiera internacional, su influencia en la manipulación de las masas a nivel político y sexual, su utilización en los medios masivos de comunicación, sus relaciones con el estamento político. En otro sentido, el libro dirige sus dardos críticos a la ideología que envuelve y, a la vez, sostiene el culto moderno por el fútbol: partiendo del esquema provisto por Theodor W. Adorno en sus encuestas sobre la personalidad autoritaria, Sebreli explica la mentalidad social del forofo de fútbol como un retorno a las creencias míticas y a la mentalidad prelógica, un exutorio de las violencias sociales originarias, una construcción cultural con desplazamiento de sentimientos religiosos a diversas zonas del poder; en síntesis: un complejo ejercicio de falsa conciencia. Aprovecha estos puntos para arremeter contra el populismo de derechas y —sobre todo— de izquierdas, en su afán de consagrar todo lo que las masas hacen como si fuera una espontánea creación de la entidad escatológica llamada *pueblo*.

En esta línea, Sebreli se encarga de distinguir entre cultura de masas y cultura popular, atacando a quienes las confunden, pues hay que

> terminar de una vez por todas con la falsa dicotomía que identifica la cultura con las élites intelectuales y la barbarie con las masas populares. El mito de los intelectuales aristocratizantes que desprecian el fútbol porque desprecian al pueblo es un invento de los populistas. La mayoría de los intelectuales de hoy, enajenados por el populismo, son apologistas acríticos del fútbol (p. 139).

Por el contrario,

> lo auténtico que puede salvarse del arte popular tiene un sentido y un valor cuando muestra la riqueza, el espíritu y la vitalidad de un pueblo a pesar de la opresión y la indigencia cultural a que es sometido (p. 145).

Concebido en una prosa tensa y de urgente trámite, el libro es agudo y provocador, no pudiendo dejar indiferente al lector que, o se identifica con el modelo ideológico criticado, o toma partido por la crítica, adoptando una postura de radical rechazo ante un fenómeno que ha inundado todos los espacios y niveles de la moderna sociedad industrial.—*B. M.*

FELIPE BOSO Y RICARDO BADA (editores): *Ein Schiff aus Wasser. Spanische Literatur von heute.* Kippenheuer und Witsch, Köln, 1981, 450 pp.

Boso y Bada insisten, con cariño y felicidad, en divulgar las letras españolas en alemán (véase la reseña publicada en estos *Cuadernos,* núm. 355, p. 231). Ahora, el intento es más amplio que en el número de *Akzente* entonces comentado. Los argumentos para reiterar este tipo de trabajo siguen teniendo validez: la literatura española se conoce poco en alemán, fuera de nombres aislados que alcanzan notoriedad por motivos azarosos e irregulares (Aleixandre por su Nobel, Juan Goytisolo por su deliberado exilio en París). Hacia 1968-1969 aparecieron unas antologías de Davi y Rötzer, que han quedado desfasadas en el tiempo. Y, a pesar de que Alemania Federal es, con España y la Unión Soviética, el centro mundial de las traducciones, el eje Bonn-Madrid sigue siendo débil.

Para delimitar el espacio generacional de la muestra, los editores definen el *hoy* como el de los escritores *hijos de la guerra,* o sea, nacidos desde ella en adelante. Esto implica la producción que florece a partir de los últimos años cincuenta.

Agrupando los nombres en haces tendenciales, los selectores clasifican a los poetas en humanos, sociales, cristianos, vanguardistas y estetizantes. Los narradores son realistas, infrarrealistas, pertenecen a la nueva novela o al experimentalismo. Una sección aparte merecen los intentos de la última promoción en cuanto a poesía visual y experiencias de lenguajes intertextuales.

Los nombres incluidos son: en prosa: Luis Martín-Santos, Juan Benet, Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Concha Alós,

Daniel Sueiro, J. Leyva, Pablo Antoñana, Isaac Montero, Luis Goytisolo, Antonio Fernández Molina, Víctor Canicio, Ana María Moix, Mariano Antolín, Ignacio Gómez de Liaño, Esther Tusquets, Julián Ríos. En lírica: Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory, Angel Crespo, Angel González, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, José Angel Valente, Félix Grande, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Antonio Martínez Sarrión, Antonio Colinas, Eugenio Padorno, Jaime Siles, Alvaro Pombo, Andrés Sánchez Robayna, José Miguel Ullán, Leopoldo María Panero, Pureza Canelo. En experimentales: José Luis Castillejo, Francisco Pino, Joan Brossa, Fernando Millán, Felipe Boso y J. C. Jiménez Aberásturi.

Los autores son presentados con una breve biografía, que incluye una somera reseña de su obra, la lista de sus títulos y una noticia sobre el traductor de cada texto, en su caso. Es obvio encarecer la gran utilidad de la antología para el creciente número de estudiantes de literatura española en Alemania y aun para el lector corriente, que tienen a su alcance un libro, además de concienzudo e informado, impecablemente resuelto en su aspecto gráfico.—*B. M.*

ANGEL ALLER: *Romancero,* s/e., Montevideo, 1979.

Aller, nacido en Galicia y afincado en Uruguay (1887-1976), integra, junto con Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche, el movimiento gauchista de la poesía uruguaya, que despega en la década del veinte. Se trata de un intento de sintetizar una recuperación del paisaje y los tipos gauchescos de la campiña uruguaya, y de los aportes técnicos y estéticos de las diversas vanguardias entonces vigentes.

En el caso de Aller, a estos elementos se mezcla su herencia hispánica, visible en este haz de romances que actúan, frecuentemente, como cámaras de eco del romancero anónimo tradicional, lo que impregna de arcaísmo su elocución. Véase este momento de «Aparece el gaucho»:

Alzóse, recia, la voz:
—¿A qué la vana porfía?
No mata querella a quien
ni la muerte mataría.
Ascua sideral, la espuela
caminos de sangre abría.
Tréboles quebrando, verdes,
el gaucho desaparecía.

En otros momentos, el logro aproxima la inquietud de Aller a la de García Lorca, o sea hacer poesía del veinte con un molde tradicional.

Tropel de negros delfines
ábrele senda de plata.
La niña va por el mar.
hilando sedas del aura.
Temerosa corza leve
leves aljófares alza.
(«Ausencia».)

La breve muestra incluye obras de *Romance del gaucho perdido* y de *Romances de mar y tierra,* así como apreciaciones críticas de Alfonso Reyes, Carlos Sábat Ercasty y Arturo Sergio Visca, que acreditan la repercusión de la obra de Aller en su tiempo.—*B. M.*

Un país donde lucía el sol (Poesía inglesa de la guerra civil española). Selección, traducción y prólogo de Bernd Dietz. Hiperión, Madrid, 1981, 149 pp.

Antologar la poesía inglesa sobre la guerra civil española —lo advierte el editor en su introducción— enfrenta dos peligros principales: la inmensa mayoría del material corresponde a autores simpatizantes y aun combatientes del bando republicano, y el impulso, aún vigente, de reparar los resultados de la historia posbélica, que puede inclinar el criterio selectivo hacia el lado afectivo, aunque no propagandístico, que permite simpatizar fácilmente por el antifascista derrotado.

Dietz nos ahorra los extremos del sectarismo y algunas piezas intransitables: *Flowering Rifle,* de Roy Campbell (ejemplo infrecuente de poesía profranquista), por su desmedida extensión; *The Battle continues,* de Hugh Mac Diarmid, por ser respuesta al anterior; *Elegy on Spain,* de George Baker, por ser considerado intraducible. También cuenta la observación de Dietz sobre la antología similar de Alberto Girri y William Shand, de 1947, hoy inhallable, y que estima reducida en sus alcances y opinable en sus criterios de versión.

El carácter dominantemente documental de una tarea como ésta hace que el mismo antólogo y cualquiera de sus lectores deban compartir niveles de calidad muy variables. Junto al clásico «España» de Auden, pieza memorable donde se alude a la posguerra con cierto sabor profético («la Historia a los vencidos podrá compade-

cer, mas no prestar su ayuda o su perdón»), el «Epitafio para un tirano» del mismo no desmerece en su fuerte concisión («cuando reía, respetables senadores prorrumpían en risas / y cuando lloraba, los niños pequeños morían por las calles») y luce el poema de Ruthven Todd sobre Joan Miró, sólo incidentalmente relacionado con la guerra. Sorprende ver entre los poetas a Herbert Read y a George Orwell y constatar la bella exactitud de Laurie Lee en «Un instante de la guerra», así como apreciar la síntesis de poesía y documento que proveen las obras de John Cornford, muerto en combate. Menos brillante es la abundante intervención de Stephen Spender.

El trabajo de Dietz, más que comprometer al poeta que hay en él con el duro oficio de traductor (que ha sabido estudiar, a su vez, en nombres ilustres como el de Luis Cernuda, expuesto a similares riesgos), obliga al estudioso de las letras anglosajonas en un intento de rescatar para la poesía y la historia unos textos en que la meditación estética lucha y, eventualmente, vence a las urgencias de la metralla.—*B. M.*

DIEGO MARTINEZ TORRON: *Guiños.* Ambito Literario. Barcelona, 1981, 89 pp.

Poesía de observación, poesía conceptual si se exageran los términos, es la de este libro de Martínez Torrón, de quien conocíamos ya trabajos críticos, notablemente sobre Octavio Paz y Alvaro Cunqueiro. El poeta se relee con un beneficio también crítico, como cuando advierte en el prólogo: «*Guiños* es un ensayo de exploración en ese inmenso campo aún por descubrir que es la prosa poética... Se trata de poemas que casi no admiten recitación, sino que intentan impactar sobre el lector en forma de apunte o sugerencia.» Para Torrón la poesía es un arrebato contra la muerte, los poemas son «instantes en que el hombre intenta salvar lo perecedero y tender una mano a lo eterno, que siempre se halla en la vía del sentimiento».

La tentación mallarmeana de la página en blanco y la escritura exploradora del creacionismo (el dejarse llevar por el flujo de las palabras hacia un espacio incontrolado del que sólo tenemos atisbos) empujan el lenguaje de Torrón a través de formas variables, versículos, trozos de prosa, tenues composiciones que no exceden la fugaz y certera presencia del *haikai* o del aforismo poético.

Una constante erótica impregna las páginas de *Guiños.* No se trata de un erotismo directamente sexual, fisiológico, sino de una

actitud erótica que parte de la desnudez, el agua lustral y la cópula, pero que obtiene de ellas una renta simbólica: «Poema es despertar: la mañana. Y es también la noche, la femenina intimidad del espíritu. Un impulso andrógino que une los dos eternos polos.» En la figura del adolescente desnudo, danzando ritualmente o dormido bajo la hierba y junto al mar acaso esté la cifra de esta poesía donde el despertar pone difíciles fronteras entre el sueño y la vigilia y el despojamiento de cuerpos y de palabras exige el advenimiento de lo ignorado. Vaya una muestra (*Blanco*, p. 55):

> a veces las letras sobre una página en blanco te devuelven la mirada, preguntan. Saben que tú estás ahí, sentado, saben que tú sigues la corriente de sus signos sin nunca preguntar hacia dónde fluyen.

Guiños poéticos y críticos dirige el poeta al lector y se dirige a sí mismo en el complicado juego de espejos de la escritura.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 «B», MADRID-24).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

VICENTE GAOS: *Ultima Thule*. Provincia, «Colección de Poesía», Institución Fray Bernardino de Sahagún, León.

La obra de Vicente Gaos, a pesar de lo que podríamos llamar su larga ausencia —nueve años ejerciendo como profesor en universidades norteamericanas—, no se apartó de su eje central, que no fue otro que la búsqueda de una expresión poética, enraizada en su mundo, atenta y llena de lucidez.

Para quienes no estén familiarizados con su obra, diremos que Vicente Gaos nació en Valencia, en el año 1919. Su labor poética se inicia en 1943 con la publicación del libro *Arcángel de mi noche*, premio «Adonais». Es éste un libro que no se escapa a la inquietud formal imperante, el soneto, que en ese tiempo cobra una nueva dimensión entre los poetas españoles. En ese primer libro ya está presente la personalidad poética de Gaos; su continua y renovada exploración para dotar a su poesía de una ductilidad idiomática capaz de expresar la más variada gama de emociones. Esta será una constante que continuará ininterrumpidamente hasta su muerte, el 17 de octubre de 1980, en su Valencia natal. Pensamos que esta fecha es aún cercana para darnos cuenta de la importancia que ella tiene para

la poesía española, como acontecer de una pérdida sin lugar a dudas importante.

Ultima Thule es una publicación póstuma de Vicente Gaos, con la que obtuviera el premio «Antonio González de Lama» en 1979. *Ultima Thule* es, desde todo punto de vista, un libro en el cual encontramos todo el espíritu expresivo de un poeta en el total dominio de su mundo poético. Un conjunto de poemas llenos de riqueza emocional, profundo en cuanto a la búsqueda de una interpretación poética de su tiempo. Nada hay en este libro que escape a la atención de su autor, lo cual hace de él un libro reflejo de un poeta de una actualidad creadora sin tiempo y sin fronteras.

La obra poética de Gaos, entre su primer libro, *Arcángel de mi noche,* y éste, publicado después de su muerte, *Ultima Thule,* cuenta con otras entregas: *Sobre la tierra* (1945), *Luz del sueño* (1947) y *Profecía del recuerdo* (1956). En todos sus libros se halla la presencia de su profundo sentido de la imagen, que contribuye al engrandecimiento de su voz poética.—*G. P.*

MIGUEL RUBIO: *Iniciación a la historia del cine.* Edición de la Subsecretaría del Ministerio de Cultura, Misiones Culturales, Madrid, 1981.

No hay duda de que nos encontramos ante una obra crítica de incuestionable valor dentro de las que sobre la investigación cinematográfica se han publicado en nuestro país. Miguel Rubio no se ha contentado con enumerarnos, cronológicamente, los hechos que han ido conformando la historia del cine desde sus comienzos, sino que ha realizado en este libro una evaluación inteligente de ellos.

El volumen, hermosamente presentado y con una iconografía de secuencias de gran valor didáctico, se inicia con una exposición de los comienzos del cine, la cual, Miguel Rubio ha titulado, con gran acierto, *La apasionante aventura del cine mudo.* En ella no solamente se nos presentan, como hemos dicho antes, hechos, sino que estos hechos son estudiados desde el ángulo de un análisis sociológico. Rubio acierta al ver en el cine no solamente un arte de evasión, como muchos lo han querido calificar. Por el contrario, nos esclarece la importancia política que el poder vio en el cine desde sus inicios: «Los gobiernos se han preocupado de alentar esta industria y esta forma artística, que, además de divisas, lleva consigo elementos de influencia y propaganda muy interesantes. Los revolucionarios soviéticos fueron los primeros en comprender la importancia

propagandística y formativa del cine, y Lenin lo calificó como *el arte de nuestro tiempo.* Adolf Hitler no sólo acabó con el arte cinematográfico alemán, en pleno apogeo a finales de los años veinte, sino que trató de utilizarlo como un medio de propaganda decisivo en su conquista del mundo. Por otra parte, los norteamericanos han tenido siempre muy presente este vehículo de lanzar ideas y de penetrar en los mercados internacionales, dominando el mercado y la industria mundiales desde mediados de los años diez.»

Fuera de este aspecto de análisis sociológico del fenómeno cinematográfico, el trabajo de Miguel Rubio cuenta en su haber con una exposición amena y rica en referencia, lo que hace de éste un excelente libro, no sólo para el que se siente atraído por el conocimiento de este «arte de nuestro tiempo».—*G. P.*

JULIO A. LLAMAZARES: *El entierro de Genarín.* Biblioteca Popular Leonesa, Ediciones del Teleno, León, 1981.

Hasta ahora se podía afirmar, sin riesgo de error, que el esperpento había muerto con su creador, tanto como obra literaria como filosofía interpretativa de la realidad que nos envuelve. Felizmente, parece no ser así.

La razón que nos hace pensar en la supervivencia de lo esperpéntico es este libro del leonés Julio A. Llamazares, *El entierro de Genarín* (o la insólita vida ejemplar de un leonés). Este es uno de esos libros que no vacilaríamos en definirlo como cautivador, no solamente por su bien concebido estilo literario, que lo tiene y en gran medida, sino por lo que se nos cuenta, por el arranque de su temática. Llamazares nos narra uno de los rituales apócrifos y heterodoxos más alucinados y corrosivos de que puede hacer gala la rancia hebra contracultural y antilitúrgica de este país: el entierro de Genarín, vía crucis deforme y tabernario que se dirige a honrar la memoria de un humilde pellejero, cliente asiduo de cantinas y prostíbulos, que murió atropellado por un camión municipal de la limpieza, la noche del Jueves Santo de 1929, cuando, completamente borracho, hacía sus necesidades arrimado a las nobles piedras de la muralla. No hemos podido evitar citar este trozo de la presentación, tal vez porque poco podríamos haber agregado nosotros para mejor reseñar el espíritu de este libro.

Lo dicho antes es la temática en sí. Pero tendremos que agregar o dar fe de la tremenda ironía con que este libro está escrito. En él no solamente asistimos a una narración amena, sino a la descripción —a través de un personaje— de toda una ciudad y de sus

habitantes. En otras palabras, que nos enfrentamos con las características permanentes de un pueblo, su sentido de la vida y el morir, sus esperanzas y sus derrotas. Un libro, como hemos dicho, cautivador. Es interesante poner de manifiesto aquí la forma, llena de una fina agudeza literaria, con que Llamazares nos recrea el personaje y nos lo convierte en vertiente de un hecho literario que cobra fuerza por sí mismo.—*G. P.*

WALDO ROJAS: *El puente oculto.* Ediciones LAR, «Literatura Americana Reunida», Madrid, 1981.

Waldo Rojas es uno de los poetas más representativos de las últimas generaciones de la poesía chilena. En su obra se cristaliza una independencia expresiva que se había venido gestando con anterioridad. Independencia que se concretaba en unas búsquedas liberadoras de las formas y alcance a que habían llegado en su país, figuras de tanta relevancia como la de un Neruda, un Huidobro o una Gabriela Mistral.

Waldo Rojas se nos presenta en este libro, que recoge poemas publicados hace años, es decir, cuando se inicia en la entrega de su mundo sensorial, con un total dominio formal. Esto es un hecho que es preciso poner de relieve, porque constituye por sí mismo un caso de madurez poco frecuente dentro de la poesía; dentro de la poesía y otras formas expresivas. Si recorremos el historial de este volumen, podemos comprobar que contiene poemas que van desde 1966 hasta 1980; sorprende entonces, como anotábamos, la unidad y la madurez; madurez que se aprecia desde los primeros poemas y que está reflejada en la claridad de concepción en el uso de unos materiales expresivos con los cuales Waldo Rojas arquitectura, de una forma rotunda, lo que va a constituir su talante expresivo. «Desde el primero de unos sesenta poemas (la obra entera de Waldo Rojas, iniciada en su época de estudiante), lo que ahora se llama *El puente oculto* es el repertorio de algunas de las dificultades en que consiste —un tanto letal— el placer barroco o más bien, más allá de los estilos, la general complicación del lenguaje poético.» Estas son algunas de las palabras con que Enrique Lihn nos presenta *El puente oculto,* de Waldo Rojas, primera entrega de la colección «Literatura Americana Reunida». Es importante recalcar la importancia divulgadora que tienen colecciones como la presente, ya que viene a ensanchar la labor iniciada por otras españolas, en el sentido de darnos a conocer los nombres más recientemente surgidos en el contexto de la poesía sudamericana.—*G. P.*

DIEGO MARTINEZ TORRON: *Guiños*. Colección «Ambito Literario», Barcelona, 1981.

Se podría decir que la colección «Ambito Literario», en una forma que no deja lugar a dudas, ha ampliado en gran medida el panorama de nuestra poesía. No solamente ha incorporado nuevas voces, como la de Diego Martínez Torrón, sino que también ha realizado una labor de rescate, aportando la posibilidad de reencuentro con otras que habían permanecido desprovistas de la significación a que tenían derecho, por el valor expresivo que encerraban. En esta ocasión, la publicación de este libro de Martínez Torrón viene a confirmar ese papel de ampliación del horizonte poético de la poesía española contemporánea.

Guiños se inscribe dentro de las búsquedas expresivas que se han venido generando en la poesía española en los dos últimos quinquenios entre las personalidades más jóvenes. Esto, desde luego, no involucra en sí otra cosa que un hecho estrictamente característico de una natural inquietud de búsqueda. Muchas son las experiencias que en la poesía de los años recientes se han quedado sólo en el hecho anecdótico de una sana intención que no ha logrado superarse como acabado hallazgo. No es éste el caso de este libro de Martínez Torrón.

Guiños contiene unos elementos expresivos que bien pueden ser anotados como felices encuentros; tal es, entre otros, su acabado sentido del ritmo, con el cual construye una atmósfera plena de sugerencias comunicativas y con las que el lector llega a convertirse en un partícipe de la experiencia poética. Otro elemento que surge de la lectura de *Guiños* es su lograda connotación visual; hay —como se nos dice en el prólogo— en los poemas que componen este libro un característico modo de sucesión de imágenes y palabras, una forma discontinua de asociación que rige el despliegue del poema sobre la página, y esto logrado de un modo equilibrado.—*G. P.*

ELOY SANCHEZ ROSILLO: *Páginas de un diario*. Colección de poesía «El Bardo», Barcelona, 1981.

Páginas de un diario es el segundo libro de poesía de Eloy Sánchez Rosillo. Su primer conjunto de poemas data de 1978, fecha en que con *Maneras de estar solo* obtiene el premio «Adonais» de 1977. *Maneras de estar solo* fue la ocasión para que la crítica pudiera tomar contacto con la obra de un poeta que venía a enriquecer el nue-

vo panorama de la poesía española, con una voz y una forma que de algún modo se distinguía del resto de sus contemporáneos. Al premio «Adonais» le correspondía nuevamente ser impulsor, como en tantas otras oportunidades, de la incorporación de una nueva personalidad a nuestro ámbito poético.

Estaremos de acuerdo en reconocer que un primer libro no siempre es un signo de continuidad, sobre todo cuando en él se reúnen una no poca cantidad de hallazgos expresivos, como era el caso del primer libro de Sánchez Rosillo. Nuestra poesía, como la de muchas otras partes, se encuentra plagada de excelentes primeros libros, que, si bien en muchos casos constituyen piezas referenciales importantes, no siempre han sido el inicio del desarrollo de una obra futura. No es éste el caso de Eloy Sánchez Rosillo.

En este nuevo libro, *Páginas de un diario,* el autor de *Maneras de estar solo* confirma y depura los encuentros de sus primeros poemas con nuevas aportaciones, que amplían su mundo vivencial. Uno de los hechos que más sorprende en los últimos poemas de Sánchez Rosillo es el acabado sentido de la imagen, que se nos presenta desprovista de efectismo o vacía acumulación de palabras, sino en un sereno y equilibrado encuentro con el ritmo poético. La realidad en estos poemas es la sustentación vital, que da fuerza y profundidad, y que de una forma notoria se nos ha hecho presente en uno de los poemas de este libro: «La acacia». En este poema asistimos a un depurado hacer poético, en el cual la naturalidad de su factura nos va haciendo testigos de su acabado sentido poético.—*G. P.*

ORLANDO GONZALEZ-ESTEVA: *Mañas de la poesía.* Colección «Juglar», publicación de la Asociación de Hispanistas de las Américas, Miami, Florida, 1981.

El frescor de la poesía popular, su gracia vital en que se abre paso la realidad, sin trabas, y emergiendo como de un hecho gestual espontáneo y revelador, podría constituir lo esencial en la expresión de este joven poeta cubano, nacido en la provincia de Oriente y en la actualidad residiendo en los Estados Unidos. El medio como logra captar el sentido popular es su buen uso de la décima; una décima culta y enriquecida en ritmo y sonoridad.

Leopoldo de Luis ha escrito, refiriéndose a la poesía de González-Esteva: «La primera impresión que saco de su lectura es la de maestría. La décima es estrofa cerrada y peligrosa. Sus consonantes obli-

gados arrastran. Eso puede derivar en la retórica hueca o estimular y dar pie a un juego de sugerencias y asociaciones inconscientes de riqueza sorpresiva. Tal acontece en las suyas.» Pensamos que estas palabras del poeta español definen con claridad la capacidad expresiva que se halla en *Mañas de la poesía.* Otro crítico también ha dicho: «La poesía de González-Esteva ha seguido una trayectoria consecuente desde una nostalgia de cubanía hasta expresiones de honda tensión existencial.»

El quehacer literario ha hallado en este poeta cubano una serie de vertientes, y va desde la poesía y teatro al ensayo crítico. En poesía ha publicado con anterioridad dos libros: *El ángel perplejo* (1975) y *El mundo se dilata* (1979). En el Primer Sympósium de Teatro Latinoamericano, celebrado en Miami el año 1979, estrenó dos obras suyas: *El viaje* y *La abuela.* Su preocupación por el ensayo crítico-literario se halla avalado por su trabajo, publicado en 1979, bajo el título *De la poesía.* También ha dictado cursos de poesía y de técnica cinematográfica en el Recinto Central de Miami.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Homenaje a El Salvador,* antología. Colección «Visor de Poesía», Madrid, 1981.

Estará de más referirnos a los acontecimientos que han servido de aglutinador de este conjunto de poesía y poetas. Todos sabemos el doloroso proceso político que se está produciendo en El Salvador, proceso que, sin duda, compromete emocionalmente a los intelectuales amantes de la libertad, no solamente de los más próximos, sino a los de todo el mundo.

El volumen nos llega precedido de una presentación de la poetisa Claribel Alegría y de un prólogo del escritor argentino Julio Cortázar, presencia intelectual siempre atenta a todo lo que sucede en Sudamérica, especialmente cuando este suceder tiene relación con la lucha por la libertad, una lucha que en los pueblos de Sudamérica parece ser una lucha siempre renovada, una lucha a la cual la poesía no puede sustraerse, no puede dejar de ser un testigo elocuente.

En esta ocasión, el homenaje reúne a más de sesenta poetas, latinoamericanos y españoles, entre los que se hallan las firmas más prestigiosas de la poesía contemporánea. Pensamos que sería deseable poder dar la lista completa de los participantes en el homenaje, pero sería una labor poco menos que descabellada, ya que nos ocuparía el reducido espacio de esta breve reseña. Lo que sí pensa-

mos que es inevitable es el hecho de traer a esta reseña las palabras de Julio Cortázar, cuando nos habla del papel de la poesía junto a los hombres que luchan por su libertad: «En la memoria de los hombres que luchan, ella es siempre una vela de armas, la luz del fogón en la espesura de los montes, el trago de agua, la que lleva de la mano a la batalla y el reposo. Y, con ella de la mano, el pueblo de El Salvador entrará en su primera mañana de libertad y de júbilo. Más que nunca, la poesía, porque en ella anida el futuro.».—*G. P.*

FEDERICO GALLEGO RIPOLL: *Poemas del condottiero.* Colección «Adonais», Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1981.

Descorrer un velo sobre la realidad y llegar al fondo de su naturaleza humanizada es, de alguna forma, penetrar en el sentido poético de lo vivido. No otra cosa ha sido la preocupación que ha hecho surgir y engrandecer la expresión poética en todas sus manifestaciones. Esta es también la trampa en que muchos han caído al utilizar la realidad no como una búsqueda en profundidad, sino como un quedarse pegado, lerdamente, a la superficie de los hechos y las cosas generadoras del hecho emocional. *Poemas del condottiero,* de Federico Gallego Ripoll, en este que se nos dice su primer libro, logra un perfecto equilibrio entre el mundo real y la fábula, y con estos dos elementos arquitectura una realidad poética en que la emoción y el amor por la palabra exacta conforman un mundo de vivencias transferibles de una acabada elaboración que consigue impactar al lector, sin que éste se aparte del evidente trasfondo poético, que es la constante de este libro.

Para una mayor comprensión del conjunto, Gallego Ripoll ha conformado su libro en varias partes: En la primera, «Paisaje para una batalla», priman poemas de una temática en que están presentes elementos naturales, como el agua, la tierra, el aire, la luna, el fuego. La segunda, «Poemas del condottiero», es un canto con un fondo épico en que la reminiscencia se engrandece mezclada con una visión del mundo actual. La tercera, «Tres letanías», alcanza una actitud más confesional y directa, sin perder por ello la capacidad de ser un amplio espectro de emociones ajenas. Cierra el libro la parte titulada «Sonetos», en la cual Gallego Ripoll nos da muestras de su indudable sensibilidad expresiva.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.º «D», MADRID).*

INDICES DEL SEGUNDO TRIMESTRE DE 1981

NUMERO 373 (JULIO 1981)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: CERVERA.

NUMERO 374 (AGOSTO 1981)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: AGUIRRE.

NUMERO 375 (SEPTIEMBRE 1981)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: Edgar Avila

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307: octubre de 1975-enero de 1976), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand. F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID - 3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo DEL BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos GARCIA OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo DE LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando DE TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo DEL VILLAR y Luis Antonio DE VILLENA

792 pp., 600 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ, Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo SOBEJANO, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 600 ptas.

INSULA

REVISTA BIBLIOGRAFICA DE CIENCIAS Y LETRAS

Desde enero de 1946, «INSULA» aparece el 15 de cada mez ofreciendo veinte páginas adecuadamente ilustradas, en las que colaboran prestigiosas firmas españolas y extranjeras, orientadas hacia la puntual presentación informativa o crítica del panorama literario y artístico de España y del extranjero. Una selección mensual de bibliografía española y extranjera. Frecuentes suplementos y números monográficos especiales consagrados a autores y temas de vigente interés.

Si no la conoce, solicite un número de muestra.

SUMARIO DE ENERO DE 1981

Artículos

KATHLEEN VERNON: *Amor, fantasía, vacío en un cuento de Juan Benet.*
GERARDO VELAZQUEZ CUETO: *Actualidad y entendimiento de «Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores», de Federico García Lorca.*
ESTEBAN PUJALS GELASI y FERNANDO R. DE LA FLOR: *Un aspcto de la poesía de Antonio Colinas: lo mítico.*
JULIA BARELLA: *Poesía en la década de los 70: En torno a los novísimos.*
IGNACIO PRAT: *Sobre «Siesta en el mirador», de Antonio Carvajal.*

Poemas de MIGUEL VEYRAT y ANTONIO PEREIRA
Notas de lectura de ALAN SMITH, FELIPE C. R. MALDONADO, MANUEL CAMARERO, REI BERROA, J. IGNACIO VELAZQUEZ E. y ANDRES SORIA

Nuestras secciones habituales

La flecha en el tiempo.
Narrativa española: LUIS SUÑEN: Dos novelas de Juan Benet: «El aire de un crimen».
Poesía: EMILIO MIRO: Dos promociones: Antonio Hernández y José Lupiáñez.
La novela extranjera en España: DOMINGO PEREZ MINIK: «El honor perdido de Katharina Blum», de Heinrich Böll.
Los libros del mes: JOSE LUIS CANO: Un libro sobre Machado y Guiomar.
El mundo de los libros.
Reseñas.
Letras de América: JORGE CAMPOS: La novela cubana de Cintio Vitier.
Arte: JULIAN GALLEGO: Matisse, Regoyos, Miró.
Teatro: ALBERTO FERNANDEZ TORRES: «La dama tártara», Francisco Nieva.
Un cuento cada mes: MEDARDO FRAILE: Nelson Street, Cul de Sac.
Ilustración de RICARDO ZAMORANO.

Además nuestras habituales selecciones bibliográficas

Al correr de los libros, Bolsa del lector, Selección de libros recibidos, Bibliografía extranjera, Acuse de recibo y Las revistas.

INDICE DE «INSULA»

Indice de artículos y trabajos aparecidos en «Insula» (1946-1979). En preparación para próxima publicación.



Revista de Occidente

SUMARIO NUMERO 5

Precio de venta al público: 300 ptas.

Suscripciones (8 números):

España	2.400 ptas.
Europa *	3.000 ptas. (37 $)
Resto del mundo *	3.400 ptas. (42 $)

* Tarifa aérea.

Redacción, suscripciones y publicidad:

Revista de Occidente
Génova, 23
Madrid-4
Teléfono 410 44 12